

PROPYLÄEN-KUNSTGESCHICHTE

VI

DIE KUNST
DES FRÜHEN MITTELALTERS

VON

MAX HAUTTMANN



ZWEITE AUFLAGE

IM PROPYLÄEN-VERLAG ZU BERLIN

Eine genaue Übersicht
über die Anlage der Propyläen-Kunstgeschichte
befindet sich am Schluß des Bandes

I N H A L T S V E R Z E I C H N I S

Vorwort	7
DIE CHRISTLICHE KUNST DES ERSTEN JAHRTAUSENDS	9
Die altchristliche Kunst	
Konstantin und der hellenistisch-römische Mittelmeerkreis	II
Der altchristliche Orient	22
Byzanz	
Justinian und der altbyzantinische Kreis	3I
Das byzantinische Mittelalter	39
Völkerwanderung, Karolinger, Ottonen	48
DIE KUNST DES ROMANISCHEN STILS	69
Die Baukunst	7I
Die Plastik	99
Die Werkkunst	I2I
Die Malerei	I29
ABBILDUNGEN	I47
Die christliche Kunst des ersten Jahrtausends	
Altchristliche Kunst	I49
Byzantinische Kunst	I97
Christliche Kunst des Nordens im ersten Jahrtausend	26I
Die Kunst des romanischen Stils	
Die Baukunst	36I
Die Plastik	483
Die Werkkunst	593
Die Malerei	627
VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN	689
REGISTER	742

„Die Abgrenzung des tausend Jahre umfassenden Ausschnitts aus der Weltgeschichte der Kunst, den dieser Band bietet, kann man glücklich oder unglücklich nennen. Glücklich ist die Verbindung des Abendländischen — wenn wir diese Bezeichnung auf unsere Kulturepoche beschränken wollen — mit dem Altchristlichen, das eine viel richtigere Ausgangsbasis bildet als die Völkerwanderungs- und Karolinger-Kunst, die man vielfach aus ihren natürlichen Zusammenhängen gerissen an den Anfang einer Darstellung des Frühabendländischen gestellt findet. Unglücklich, weil die Beschränkung auf das Christliche die spätantiken Jahrhunderte in die Rolle einer Vorgeschichte, eines Auftaktes, zusammenpreßt, viel zu leicht gegenüber dem Frühabendländischen erscheinen läßt, während sie in Wirklichkeit ihm als das schwerere Gewicht gegenüberstehen müßten, als die reiche Färbung eines Sonnenuntergangs einer untergehenden Welt gegenüber dem intensiven konzentrierten Licht einer neu erscheinenden. Würde man die altchristliche Kunst darstellen im Gesamtbild der Spätantike, so würde zum Ausdruck kommen, daß sie mit den sie umgebenden niemals scharf abzutrennenden Kulturen nichtchristlicher Färbung viel stärker verknüpft ist als mit den in weitem Abstand folgenden abendländischen Anfängen trotz ihres christlichen Charakters, und daß diese nicht nur von den christlichen Elementen, sondern von der ganzen Breite der absterbenden Kultur getragen werden. Bei dem Stand der Forschung und der bisher traditionellen Gebietsteilung ist eine solche Darstellung heute noch nicht möglich. Aber es darf doch der Blickpunkt gewählt werden, daß dieses Stoffgebiet bestimmt wäre, den Zusammenstoß zweier Weltkulturen in der geschichtlich greifbarsten, weil uns zunächst liegenden Erscheinung zur Darstellung zu bringen.“

„Dann werden sich ergeben Vollaussprägungen der alten Kultur, Umbildungstendenzen, Vermittlerrollen der verschiedensten Art, Überdeckungen von Nachlebendem und zu neuer Gestalt Ringendem, bis dieser neue Geist so kräftig geworden ist, daß er auch Renaissance seinen Stempel aufdrückt. Und nur auf dieser Folie lassen sich die Probleme, die diese Zeitenwende stellt, erst zeichnen: Von den allgemeinen eines solchen Übergangs bis zu den speziellen des vorliegenden Stoffes, von dem die wichtigsten wären: Entstehung und Verbreitung der christlichen Kunst innerhalb der Spätantike und ihr Verhältnis zu dieser . . .“

Die vorstehenden Zeilen fanden sich im Nachlaß Max Hauthmanns — als Entwurf zu einer Einleitung des Bandes. Sie mögen nun hier stehen als Umschreibung der Aufgabe, die dem Verfasser des Buches vorschwebte.

Als Max Hauttmann im April 1926 aus dem Leben schied, war „Die Kunst des Mittelalters“ vor seinem Geiste fertig. Was sich vorfand, zeigte, daß er — der stets Suchende und immer wieder Prüfende — sich noch nicht hatte entschließen können, gerade die Abschnitte, die ihn am intensivsten beschäftigt hatten — wie die Vorstellungsform in der romanischen Malerei, die er in seinem schönen Beitrag zur Wölfflin-Festschrift (München 1924) umriß —, niederzuschreiben, und es blieb ein großer Torso, der die Schönheit der fehlenden Glieder ahnen läßt. Bei Hauttmanns impulsiver Arbeitsmethode war es nicht möglich, aus den vielen, aber eben zufälligen Notizen mehr zu erholen als eine schmale Wegweisung.

Und die war für die Bearbeiter vorab schon gegeben in dem vorhandenen Bestand. Ihm zu folgen ohne Betonung eigener Anschauungen schien das Ziel, das den Bearbeitern vorschwebte.

Von Max Hauttmann stammt das Kapitel Altchristliche Kunst (S. 11—30), von dem Kapitel Byzanz der erste Teil (S. 31—36), stammen von den Kapiteln Romanische Architektur die S. 71—78, 87—98, Romanische Plastik S. 99—105 und S. 108—116 (mit den Worten über Bamberg „an Gehalt und innerer Kraft“ [S. 116] bricht Hauttmanns Manuskript ab). Die Kapitel Völkerwanderung usw., Romanische Werkkunst und Romanische Malerei, sowie die Ergänzungen der übrigen hat Hans Karlinger geschrieben; den Bilderkatalog, den Hauttmann als möglichst ausführliche Ergänzung zum Vortext wünschte, haben H. Karlinger und Peter Halm gemeinsam bearbeitet. Der Bilderteil selbst lag in den Grundlinien vor, er war zu ergänzen und auf seine Zusammenstellung hin zu redigieren. Die Reihenfolge der Abbildungen wurde nach Möglichkeit dem Text angegliedert, vor allem soweit nicht die Bildformate Änderungen unbedingt notwendig machten.

Die Arbeit am Text hätte nicht geschehen können ohne die Monate währende peinliche Entzifferung des Hauttmannschen Manuskripts — fast unleserlich für jeden, der Hauttmanns Handschrift nicht genau kennt —, um die sich Fräulein Lene Strauß-München bemühte. Ihr gebührt an erster Stelle unser Dank — ohne darum der Vielen zu vergessen, die unserem Versuch Wohlwollen und Hilfe schenkten.

Die vorliegende zweite Auflage hat am wesentlichen Bestand des Bandes nichts geändert mit Ausnahme einer etwas stärkeren Berücksichtigung des spanischen Anteils an der vorromanischen und romanischen Kunst, deren Bedeutung für die Gesamtentwicklung ja erst in neuerer Zeit klar zu werden beginnt. Die etwas anders geordnete Verteilung der Abbildungen möchte die Anfänge der romanischen Form deutlicher herausheben.

Hans Karlinger
Peter Halm

DIE CHRISTLICHE KUNST DES ERSTEN JAHRTAUSENDS

Konstantin und der hellenistisch-römische Mittelmeerkreis

Dem Stifter der christlichen Religion lag Kunst fern. Vergeistigung — nicht Versinnlichung dieses Lebens, die Seele — nicht der Körper, ein jenseitiges Reich und von dieser Welt nur soviel, wie von dort her Bedeutung und Sinn erhält; wo bliebe bei der Grundlegung dieser Ziele Raum für den Gedanken von Bilden und Bauen? Es haben auch von Anfang an und immer wieder im Lauf der Jahrhunderte Jünger, Nationen geglaubt — nicht die wenigst tiefen und verinnerlichten —, keinerlei Gemeinschaft zugestehen zu können zwischen dem Reich Christi und dem Reich der Kunst.

Aber wenn für die apostolische Christengemeinde in der engsten Heimat der neuen Lehre Kunst kein Problem war, so wurde sie es dann, als die Christen sich nicht weiter der Gotteshäuser und Grabkammern von Juden und Heiden bedienen konnten, sondern eigene Kultstätten bauen mußten, und da, wo die Naturveranlagung kunstgewohnte Gemeinden zwang, dem neuen, alles durchdringenden Lebensinhalt Bild und Schmuck zu verleihen. In den Zeiten der Unterdrückung in den Schichten der Armen und Niedrigen und weit weg von der führenden offiziellen Kunst der einzelnen Nationen haben sich die Anfänge abgespielt; sie werden naturgemäß immer im Dunkeln bleiben. Die Verbindung, die schon das apostolische Zeitalter zwischen dem Christentum und der vom Weltreich getragenen griechisch-römischen Kultur stiftete, ist auch ein Grundpfeiler der christlichen Kunst geworden. Nachdem Konstantin durch das Mailänder Edikt das Christentum zur Staatsreligion erhoben hat, stellt er, der erste in der glanzvollen Reihe kaiserlicher Donatoren, christliche Kunst zum erstenmal in monumentaler Form der Welt vor. Ob Konstantin bei seinen künstlerischen Unternehmungen sich mehr auf den Osten oder den Westen des Mittelmeerkreises beruft, wieviel dieser Reichskunst des vierten Jahrhunderts im einzelnen aus hellenistischen, aus römischen, aus orientalischen Quellen zugeflossen ist, das vermag heute niemand anzugeben. Die spätantike Mittelmeerkultur deckt die konstantinische Kunst. Und die Hauptstadt des Westreiches: Rom, beherrscht, nachdem die großen hellenistischen Kulturzentren am Ostrand des Mittelmeers sämtlich untergegangen sind, durch einen außerordentlich reichen Denkmalbesitz das historische Bild.

Fast nur in Rom haben sich in den unterirdischen Begräbnisstätten Denkmäler christlicher Kunst erhalten, die über das Zeitalter Konstantins hinaufführen. Mag anderes ebenso Wichtiges verlorengegangen sein und so die

Sepulkalkunst heute über Gebühr im Vordergrund stehen — sie ist in besonderem Maße geeignet, in die geistige Welt des frühen Christentums einzuführen. Nicht als ob die unterirdische Begräbnisart den Christen eigentümlich sei; sie ist übernommen vom semitischen und hellenistischen Sippengrab; die Großstädte haben die oft weitausgedehnten unterirdischen Gemeindefriedhöfe entwickelt, die in Rom so großartig entgegnetreten. Eine dieser römischen Anlagen, ad catacumbas, hat allen unterirdischen Grüften den Namen gegeben. Die architektonische Durchbildung dieser stellenweise in fünf Geschossen angeordneten Gänge und Kammern ist bescheiden — längsrechteckige Schiebegräber an den Wänden oder die reichere Form der Arcosolien, bogenüberspannter Nischen, in deren Boden ein Sarg ausgeschachtet ist (vgl. Abb. 152). Der Wert liegt in der malerischen Ausschmückung. In den ältesten römischen Anlagen versucht der Dekorationsmaler den kahlen Wänden ein architektonisches Kleid überzuwerfen. Sie werden oft als farbige Inkrustation behandelt, horizontal in Sockel und Friese, vertikal in einzelne, gelegentlich durch Säulchen getrennte Felder aufgeteilt; ein Feldergerüst mit betonten Achsen, Diagonalen und einem Mittelrund überzieht die Decke. Das ist jene einfache spielerische Dekoration des antiken Hauses, wie man sie etwas reicher aus Pompeji kennt. Auch das Gegenständliche nehmen die ältesten Werke vielfach aus den heidnischen Vorlagen: Blumen und Girlanden, Vögel, Delphine, Seepferde, Köpfe, Vasen. Aber manchem dieser von der Spätantike gedankenlos gebrauchten Zierate wird jetzt eine Bedeutung unterlegt: unter dem Fisch verbirgt sich Christus, die Taube versinnbildet dem Christen die im ewigen Frieden lebende Seele, der Pfau die Unverweslichkeit, der Weinstock weist hin auf den „wahren Weinstock“, Blumen und Bäume werden zum Paradiesesgarten. Und jene von der alexandrinischen Poesie angeregten ländlichen Genreszenen, in denen sich die antike Welt, wie später das Rokoko in seinen Schäferszenen, gerne spiegelte, füllen sich mit christlichem Sinn. Jahreszeitenbilder, die mythologischen Figuren von Eros und Psyche (Abb. 153), Putten beim Blumenpflücken, beim Garbenbinden, beim Traubenkeltern erinnern den Christen an Wechsel und Auferstehung, aus dem Genrebild des Hirten bei der Herde (Abb. 154, 2) entwickelt sich das liebenswürdigste aller frühchristlichen Bilder: die Gestalt des guten Hirten. Sie ist, erwachsen aus der heidnischen ländlichen Idylle im Stile Theokrits, sich berührend mit dem „Hirten Israels“ des Alten Testaments und den bekannten Evangelienstellen, dem Gedanken nach nicht neu, und die formale Erscheinung des schönen Jünglings, der ein Lamm auf den Schultern trägt, seltener sich einfach auf einen Stab stützt oder mit Milcheimer und Flöte inmitten der Herde sitzt, hat viele Vorbilder. Und doch ist sie etwas Neues wegen des Ausdrucksgehaltes, den das Christentum ihr gegeben hat. Der religiöse Gedanke: Errettung der Seele durch den getreuen Heilandhirten, hat der Konzeption eine Zartheit und Jenseitigkeit verliehen, die sie nicht mehr verwechseln läßt mit der weichen Süßlichkeit des Genrestückes. Aus der hellenistischen Idylle stammen auch die mythologische Gestalt des Orpheus (Abb. 155, 2),

die inmitten der Herde leierschlagend den „wahren Orpheus“ Christus versinnbildet, und die Fischerszenen, von denen die merkwürdigste außerhalb Roms in der Nekropole von Cagliari sich befand: der Ausschnitt (Abb. 155, 1) zeigt links Putten, die vom Schiff aus ein Netz einziehen, der Fang sind Menschen, wieder als Putten gegeben, und auf einer Planke steigt eine Seele in Gestalt des Lammes zum Schiff herauf: christliche Symbolik in griechischem Gewande.

Gehört die Malerei dieser sardinischen Katakombe unmittelbar dem alexandrinischen Kunstkreis an, so hält man Alexandria überhaupt für den Ursprungsort dieses ersten christlichen Typenkreises auf allgemein-hellenistischen Grundlagen, wie er in den römischen Katakomben, gewiß etwas lokal umgefärbt, entgegentritt. Auch für einen zweiten Kreis denkt man sich am liebsten Alexandrien als Heimat. Es sind Szenen des Alten Testamentes, von denen man glaubt, sie könnten in den jüdischen Kreisen der griechischen Weltstadt ausgebildet und von den Christen übernommen worden sein. Man hat erkannt, daß ihre Auswahl bestimmt wird durch jüdische Gebete, die ebenfalls in christliche Sterbegebete eingegangen sind. Die älteren, Noah, Daniel zwischen den Löwen, Drei Jünglinge im Feuerofen, Jonas, Susanna, wie die jüngeren, z. B. David mit der Schleuder, Hiob, Tobias — alle haben sie in Gebet und Bild den Sinn: Wie du, Gott, damals geholfen hast, so rette auch diese Seele — Empfehlungen des Sterbenden, von dämonischen Gewalten Bedrohten, in die Gnade des Herrn. Zum Neuen Testament leiten die nicht sehr häufigen Darstellungen von Prophezeiungen über: Jesaias, auf den Sternweisend, unter dem Maria, das nackte Kind nährend, sitzt. Das Fragment aus der Priscillakatakombe (Abb. 154, 1) gilt als die früheste bekannte Darstellung der Mutter Gottes, für die ebenfalls antike Typen göttlicher oder menschlicher Mütter die formale Vorlage abgaben. Auch die Darstellungen aus dem Neuen Testament, die wir als wirkliche neue christliche Prägungen anzusprechen haben — sie sind deshalb auch viel variabler als die gefestigten älteren —, entspringen zunächst dem gleichen Bedürfnis wie die alttestamentlichen. Wundertaten Christi, wie die Erweckung des Lazarus, die Heilung des Gichtbrüchigen, der Blutflüssigen, sind wieder Unterpfand der Errettung und magischer Heilswirkung und in ihrer Auswahl ebenfalls durch Gebetsanrufungen bestimmt. Alles ist in dieser ältesten Kunst symbolisch gemeint, auch die häufige Anbetung der Magier, die Taufe Christi und die Mahldarstellungen, in denen man Bezugnahmen auf die Eucharistie zu erblicken glaubt. In zwei Darstellungen haben sich die Gläubigen, ihrer Jenseitssehnsucht Ausdruck gebend, selbst symbolisiert. Die Orans, meist eine weibliche Gestalt mit betend erhobenen Armen, der Form nach wie als Personifikation oder Begriff des Betens aus antiker Vorstellung geboren, versinnbildet die in die Seligkeit eingegangene Seele, die im Paradies zur Seite des Gotthirten weilen darf. Nach Kraft der Geste und Haltung wie der Physiognomie und des Blickes ist sie die ausdrucksstärkste Gestalt der Katakombenmalerei. Und weiter sieht sich die Seele im Paradies beim himmlischen Freudenmahl im Kreise der Genossen, wo Friede und Liebe die

mystischen Speisen reichen. Christlich gewordene heidnische Totenmahl-darstellungen.

Gemeinsam ist diesen Darstellungskreisen das Verhältnis zur Wirklichkeit. Man weiß nicht, was in dieser idealen Welt wirklichkeitsferner ist — die Jenseitsdarstellungen, die Bilderzeichen zur Totenliturgie oder der bukolische Kreis, der erst nach einem weiten Denkweg seinen Sinn erschließt. Und gleichen sie heidnischen Vorbildern bis ins Einzelne, das gedankliche Element allein, abgesehen vom Inhalt der Spekulation, unterscheidet diese Werke von allem Antiken. Zu der Überfrachtung mit Gedankengut stellen sich die formalen Korrelate ein. Die ältesten Malereien — von einigen Seiten wird bezweifelt, daß sie wirklich bis ins erste Jahrhundert zurückgehen sollen — zweigen unmittelbar ab von dem illusionistischen Impressionismus der Spätantike. Er erscheint besonders rein in den vom hellenistischen Genrebild abzuleitenden Szenen und an Deckensystemen (Abb. 154, 2), den mit ein paar huschenden Pinselstrichen skizzierten Figuren (Abb. 151), den zarten differenzierten Farben; wohl eine Ausdrucksmöglichkeit für dem Materiellen abgewandte Vorstellungen. Aber diese mondäne artistische Sprache enthält viele für die neuen Ziele gegenstandslose Elemente. Was sollen, wo es nur auf die Bedeutung ankommt, schöne Posen, federnde Gesten, Verkürzungen und Überschneidungen, malerische Schlagschatten, abwechselungsreiche Kompositionen, Staffagen und Hintergründe? Möglicherweise haben die alttestamentlichen Szenen, die auch in ihrer siegelhaften Prägung aus anderen Quellen zu kommen scheinen, bei der allgemeinen Entwicklung mitgesprochen. Sie geht in ihrem Hauptstrom jedenfalls auf starke Reduktionen aus. Das Dekorationssystem gibt die Scheinarchitekturen und die tektonischen Gliederungen auf zugunsten streifenmäßiger Felderteilungen, schmückt Wand und Decke nicht mehr, sondern bringt sie überall zum Sprechen (Abb. 163, 2). Die Kompositionen werden knapp und unter Weglassung alles bloß Ausstattenden auf das gedanklich Wesentliche vereinfacht, die Figuren härter konturiert, weniger modelliert, frontal gestellt und meist in symmetrisch gebundenem Schema in einer Ebene nebeneinander geordnet, die gegenständlichen Hintergründe durch den allgemeinen Raum eines unbestimmten Nichts abgelöst. Das ist jetzt eine Formsprache, homogen den allem Irdischen abgewandten Gedanken, in der diese vom inneren Auge geschaute Welt der Heilsgewißheiten dem äußeren Auge sich mitteilen kann. Die Geistigkeit des frühen Christentums hat sich damit eine Sprache geschaffen, die mit dem antiken Ausgangspunkt nach Sinn und Form nichts mehr gemein hat.

Bestandteile aus dem frühesten Typenschatz der Malerei finden sich auch in plastischen Werken, von denen zahlreiche aus den Katakomben stammen. In mehreren Exemplaren ist die Statuette des guten Hirten erhalten, von denen der Lateran die populärste besitzt (Tafel II). Sarkophagreliefs geben Hirten-, Fischer- und Leseszenen (Abb. 170, 1). Wie diese mutet auch die sitzende Figur des Thermenmuseums in Rom (Abb. 174) durchaus antik an, so stark,

daß man beim Fehlen bestimmter Hinweise zweifeln kann, ob der Dargestellte wirklich Christus sein soll. Das Wirklichkeitsferne dieser ganz jungen, zarten Gestalten, die unindividuelle schwärmerische Schönheit, beide wären das christliche Element bei diesen Statuetten.

Die Erhebung des Christentums zur Staatsreligion findet auch die christliche Architektur bereit zur Lösung monumentaler Aufgaben. Die lateinische Basilika ist der Hauptkirchentypus, in dem Konstantin Kultbauten erstehen läßt. Wesentlich gehört zu ihr ein Gemeindehaus in der Form eines langgestreckten Rechteckes, durch Säulenstellungen parallel zur Längsachse in drei Schiffe geteilt, das Mittelschiff so hoch über die Seitenschiffe herausragend, daß es durch eigene Fenster im Obergaden selbständiges Licht erhält, alle Schiffe holzgedeckt, sei es, daß der Dachstuhl offen bleibt oder durch eine Flachdecke abgeschlossen wird. An eine — schon früh gewöhnlich die östliche — Schmalseite des Gemeindehauses legt sich der Raum für Priester und Opfer als halbkreisförmige Nische, die Apsis; die gegenüberliegende Schmalwand enthält den Eingang. Zu diesem einfachsten Grundschema können hinzutreten ein rechteckiger, von vier nach innen sich öffnenden Säulenhallen umzogener Vorhof vor der Eingangswand, das Atrium mit dem Vortor, dem Propylon, eine die ganze oder einen Teil der Breite einnehmende Vorhalle, der Narthex, Vervielfachung der Seitenschiffe, ein Querschiff, eingeschaltet zwischen die Apsis und das Gemeindehaus, Begleiträume zu der Hauptapsis, Emporengeschosse über den Seitenschiffen. Alle diese Bereicherungen der Kernform sind bereits an konstantinischen Basiliken nachzuweisen. Der Typus der holzgedeckten Basilika tritt in ihnen schon vollkommen entwickelt entgegen, die Folgezeit hat keine wesentliche Veränderung mehr vorgenommen.

Es ist klar, daß die christliche Basilika, bis sie zu der Vollkommenheit der konstantinischen Bauten gelangen konnte, eine nicht zu kurze Vorgeschichte haben muß. Die Theorien über ihre Entstehung füllen eine kleine Bibliothek. Man hat sie erklärt als vollkommen selbständige Schöpfung des Christentums, entsprechend den Forderungen des Kultus entwickelt, hat versucht, sie vom Jahvetempel des Alten Testaments bzw. jüdischen Synagogen, über die man nur sehr wenig weiß, von einzelnen Teilen des römischen Privathauses, dem Atrium, dem Peristyl abzuleiten, oder Säle, wie sie sich in Häusern römischer Großen finden und als Stätten christlicher Gottesdienste bezeugt sind, zum Ausgangspunkt genommen. Das Privathaus, nicht selten direkt in eine Kirche verwandelt, und die letztgenannten Räume haben sicher bei der Entstehung christlicher Kultgebäude eine Rolle gespielt. Der Hauptstamm der Entwicklung scheint zu enden in der antiken Zivilbasilika für Markt- und Gerichtszwecke, und zwar in dem langgestreckten griechischen Typus, der in Rom neben dem breitgelagerten orientalischen einherläuft und sich letzten Endes in tausendjähriger Geschichte herleitet von hypostylen Räumen in altägyptischen Tempeln und im mykenischen Haus. Das Christentum war nicht die erste Religionsgemeinschaft, die diesen profanen Typus auf Kultanlagen übertrug.

Man glaubt, daß heidnische Kulte, dionysische, mithraische, vielleicht auch einzelne jüdische Gemeinden ihm vorangegangen sind. Die verschiedenartigen Anfänge christlicher Kirchenbaukunst werden in den Bauten Konstantins zusammengefaßt und sanktioniert.

In antiker Großartigkeit und mit römischer Konsequenz ehrt der Kaiser den neuen Staatsgott durch Kirchen vom Niederrhein bis zur Wüste. Es entspricht der Zeit, daß vor allem die Stätten des irdischen Wirkens Christi in Heiligtümer verwandelt werden. In Bethlehem stiftet der Kaiser die Geburtskirche — es ist der einzige konstantinische Bau, der vollkommen erhalten auf uns gekommen ist —, eine fünfschiffige Basilika (Abb. 156) mit ungewöhnlichem Chorschluß in kleeblattförmiger Gestalt (Trichorus). In Jerusalem die Hl. Grabes-

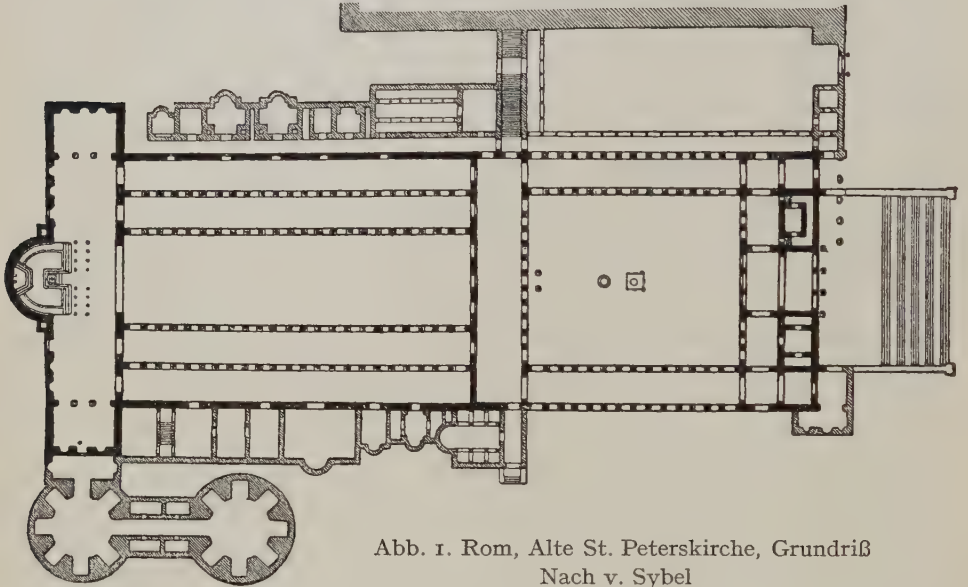


Abb. 1. Rom, Alte St. Peterskirche, Grundriß
Nach v. Sybel

kirche, fünfschiffig mit Emporen, von der er wünschte, „daß alles, was es in jener Stadt an Schönheit gibt, von diesem Bau übertroffen werde“. Ebenso soll das Andenken der Heroen des Christentums, der Apostel des Herrn, geehrt werden. Über dem Grabe des Hl. Petrus in Rom ersteht die Petersbasilika (Textabb. 1 u. 2), ungewöhnlich großartig, mit fünf Schiffen, Querhaus, Atrium, würdig über tausend Jahre als Papstkirche des Christentums zu dienen, Vorbild für die große Paulskirche, die zu Ende des vierten Jahrhunderts die kleine konstantinische Basilika über dem Grabe Petri ablöst. Nicht minder prunkvoll war die Kirche, die Konstantin in der von ihm neugegründeten Hauptstadt am Bosphorus allen Aposteln weihte und zu seiner eigenen Grabeskirche bestimmte, in der er, noch durchdrungen von der Vorstellung des *divus imperator*, als dreizehnter Apostel verehrt werden wollte. Ihr Aussehen, über das wir, wie bei der Grabeskirche in Jerusalem, nur literarische Nachrichten haben, ist umstritten.

Rom sah im vierten und fünften Jahrhundert zahlreiche Basiliken entstehen, in der einfachen dreischiffigen Grundform. Sta. Maria Maggiore (Abb. 157) hat, trotz späterer Zutaten, in seinem mosaikgeschmückten breiten Mittelschiff noch viel von altchristlichem Charakter bewahrt; am reinsten tritt die holzgedeckte Basilika nach einer glücklichen Restauration in Sta. Sabina (Tafel 1) auf dem Aventin entgegen. Nach dem Niedergang Roms ist Byzanz die Hüterin des basilikalen Typus geworden (s. S. 31 ff.).

Man kann nicht sagen, daß die lateinische christliche Basilika architektonisch eine sehr hohe Leistung darstellt. Zieht man die Werte, die der Schmuck des kostbaren Säulenmaterials, der vergoldeten Decke und der farbigen Mosaiken

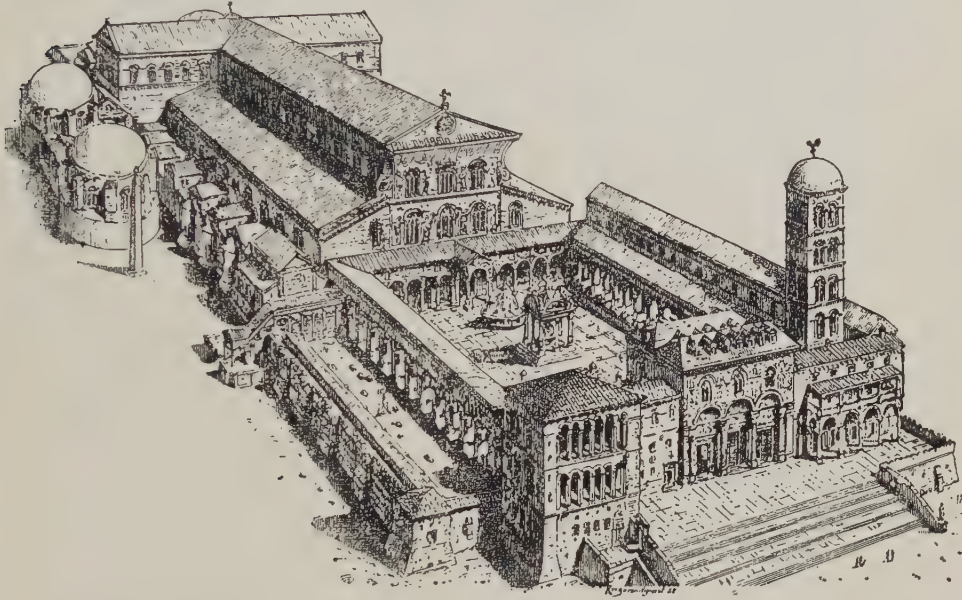


Abb. 2. Rom, Alte St. Peterskirche vor dem Abbruch. Nach Kraus

dem Innenraum verleiht, ab — von den Stimmungswerten, die aus der Ehrwürdigkeit des ältesten christlichen Kirchentypus fließen, nicht zu sprechen —, so bleibt eine einfache Backsteinkonstruktion aus parallelen Längsmauern, nur schwach durch Stirnwände miteinander verbunden. Das Äußere ganz vernachlässigt, die Raumdisposition von großer Schlichtheit. Von dem Reichtum der kaiserzeitlichen Architektur, der Wölbekunst, den differenzierten Grundrißlösungen römischer Thermen und Paläste hat das Christentum nichts übernommen.

In der Kernform ist der heidnischen Zivilbasilika kaum etwas Wesentliches hinzugefügt, und auch die reicheren Innenräume haben den Grundcharakter des ursprünglich profanen Zweckbaues kaum verwischt. Wenn wir die Mittelschiffe so ablesen, wie die gleichzeitigen bildlichen Darstellungen uns anweisen, dann treten in Erscheinung zwei parallele Reihen gleichförmiger Säulenstellungen,

mit geradem Gebälk oder durch Halbkreise verbunden, in ihrem Zug unterstrichen durch die Mosaikstreifen der Oberwand und die Apsisnische der Tribuna als Blickziel: Schauseiten, wie Schranken um ein fast als Hof aufzufassendes Mittelstück. Dieses als geschlossenen Innenraum zu gestalten, eine Verbindung von einer Schauwand zur anderen zu schlagen, wie die moderne Raumempfindung sie herstellen möchte, scheint nicht in den Absichten dieser Architektur gelegen zu sein.

Neben der Basilika erscheinen unter den konstantinischen Kirchen auch Zentralbauten. Sie dienen besonderen liturgischen Aufgaben, hauptsächlich als Grabbauten und als Taufkirchen. Erstere werden denkmalartig als massive Rundbauten gebildet, ohne betonten Innenraum, wie z. B. die Rundmale der theodosianischen Familie neben St. Peter, oder als Kapellen auf rundem, achteckigem oder kleeblattartigem Grundriß. Ähnlich die Baptisterien. In dem heute ganz veränderten lateranensischen soll Konstantin die Taufe empfangen haben. Von den Zentralbauten der Zeit ist, nachdem die Anastasiskapelle und andere Rundbauten in Jerusalem, das Mausoleum bei der Apostelkirche in Konstantinopel, das Oktogon von Antiochia längst untergegangen sind, nur noch in Rom Sta. Costanza — sowohl als Baptisterium wie als Mausoleum (der Tochter Konstantins) verwendet — erhalten: ein Rundbau in der der heidnischen Antike geläufigen reicheren Form, mit innerem Stützenkranz und äußerem Säulenumgang (Abb. 158). Die Wirkung des Raumes gestellt auf die Arkadenwand, die als Wechsel plastisch bestimmter Säulen mit dem unbestimmt weichen Dämmer der Durchblicke in den Umgang den von hellem Oberlicht durchfluteten, in Mosaikschmuck erglänzenden inneren Zylinder umzieht.

Die christliche Malerei, in den drei ersten Jahrhunderten allein durch die Katakombenbilder belegt, erweitert ihre Basis mit dem vierten Jahrhundert. In dieses reichen die ältesten erhaltenen Denkmäler der Miniaturmalerei, einer von der Antike zum Schmuck von Klassikern, Kalendern, Chroniken verwendeten, in diesen Jahrhunderten noch in der Ausbildung begriffenen Kunstgattung, die das Christentum übernimmt. Nebeneinander laufen die Malerei auf Papyrus, von der ein christliches Denkmal erhalten ist, und die auf Pergament, der die Zukunft gehört, die bald aussterbende Rolle und das handlichere Buch. Material und Form sind nicht ohne Einfluß auf den Stil. Zwei Handschriften mögen die verschiedenen Arten belegen. Beide nicht Originale, sondern spätere Wiederholungen von Ersttypen, die für uns die ältesten Denkmäler hellenistischer christlicher Miniaturen repräsentieren können. Die Josuahandschrift des Vatikans (sechstes Jahrhundert, Abb. 160, 161), eine Reihe fortlaufender Darstellungen, wiederholt auf Pergament offenbar eine Papyrusvorlage, die vielleicht in Alexandrien entstanden sein könnte. Der Psalter 139 in Paris, eine byzantinische Replik aus dem neunten bis zehnten Jahrhundert (Abb. 162, 238), die man auch schon für ein überarbeitetes altchristliches Original gehalten hat, zeigt in der vorliegenden Fassung in den ganzseitigen, von Schmuckbordüren gerahmten Einzelbildern die Merkmale des Pergamentkodex.

Man betont, daß in der Miniatur die ältesten biblischen Darstellungen aus dem Alten Testament schöpfen wie in der Katakombenmalerei. Aber von dieser sind die Handschriftenillustrationen durchaus verschieden. Die Josuarolle erzählt in der kontinuierlichen Darstellungsweise, die die gleiche Person in der nämlichen Szene direkt nebeneinander einmal stehend, einmal kniend vorführen kann, den Durchzug der Israeliten durch den im Laufe innehaltenden Jordan und die Errichtung des Denksteines, den Fall Jerichos, die Steinigung Achams, die Eroberung von Ai und den Sieg über die fünf Ammoniterkönige — Heer, Volk, Priester mit der Bundeslade, Kämpfe, Gebet, Rat, Gericht, alles gruppiert um die Idealgestalt des jugendlichen Helden, der als voranstürmender Feldherr, als Opfernder, als stolzer Sieger immer in schön ausgewogener großer Geste als Protagonist hervortritt, ein Triumphbericht, wie er sich um die Ehrensäule eines Kaisers herumziehen könnte, in einer Art Reliefstil mit kräftig modelliertem Vordergrund vor einem durchlaufenden Horizont von Bergen, Bäumen, Architekturen — wirkliche Welt greifbar wiedergegeben. Der Pariser Psalter arbeitet mit ähnlichen Mitteln. Noch reicher und mehr in die Tiefe entwickelt ist hier der Hintergrund, statuarisch prall die Gestalten, die in wohligem Körpergefühl mit schön empfundenen gemein-antiken Posen gehalten beieinanderstehen. Keine dramatische Handlung, keine eigentliche Beziehung zum Text, sondern Bilder aus dem Leben des Psalmisten und Beigaben zu Gebeten in lyrisch-idyllischer oder repräsentativ-kontemplativer Haltung. Noch stärker als in der Josuarolle tritt hier die antike Neigung zu Personifikationen auf: Wald und Wüste, Berg und Meer, Nacht und Morgenröte, Übermut und Reue, sie alle werden menschliche Gestalten, die in Geste und Mimik erfreut, bestürzt teilnehmen und eine empfindungsvolle Stimmung schaffen. Dieses reflexive Moment berührt sich mit christlicher Art. Aber diese Malerei ist in ihrer körperlichen Greifbarkeit sehr verschieden von der Gedankenkunst der Katakomben. Als das Christentum die Erde gewann, hat die Erde das Christentum in Besitz genommen. Es formt nicht mehr antike Vorlagen um, im Jahrhundert Konstantins hat sich die antike Kunst der christlichen Themen bemächtigt.

In den Katakomben, deren Bedeutung mit dem Religionsfrieden vorüber ist, zeigt sich auch die neue Zeit. Vorbereitet durch die Entwicklung vom Ende des dritten Jahrhunderts, erhalten jetzt die um viele neue Vorwürfe vermehrten biblischen Szenen erzählenden Charakter; von der oberirdischen Monumentalkunst werden zeremonielle und lehrhafte Darstellungen übernommen. Nur die Darstellung der Verstorbenen hat noch eine eigenartigere Entwicklung erfahren: Die Orans, früher das allgemeine Sinnbild der Seele, wird jetzt Bild der einzelnen Toten, an Stelle des schemenhaften Charakters sind Wirklichkeitszüge und eine repräsentative Gewichtigkeit getreten. Mit Namensinschriften gekennzeichnet, werden die Verstorbenen durch Heilige in die Seligkeit eingeführt (wie die Einführung der Veneranda durch die Hl. Petronilla in S. Pietro e Marcellino in Rom), beten sie im Paradiesgarten an. Oder man gibt die Form der Orans überhaupt auf und bildet die Verstorbenen ab in ihrer

irdischen Beschäftigung, als Baumeister (Abb. 163, 1), Bäcker, Gemüsehändlerin. Leben und Wirklichkeit hat die Sinnbilder verdrängt. Auch die Heiligen werden gelegentlich in ihrem irdischen Schicksal, beim Martyrium abgebildet und erhalten porträtartige Züge. So haben sich die heute noch verbindlichen Typen für Petrus und Paulus (Abb. 163, 2) damals ausgebildet.

Der Religionsfrieden hat auch eine christliche Monumentalkunst heraufgeführt. Ihr Schauplatz werden die Basiliken, deren Apsiden, Triumphbogen und Langhauswände zum Schmuck herausfordern, ihre Technik ist in der Hauptsache das Mosaik. Es kommt aus dem Orient und scheint von dort auch Vorwürfe und Stilelemente in den Mittelmeerkreis herübergebracht zu haben, über die man, bei dem Mangel an figürlichen Mosaiken im Orient, nichts Näheres aussagen kann. Wieder ist es Rom, das die frühesten und reichsten Beispiele bewahrt hat — die freilich nicht dort bodenständig sein müssen.

Als älteste Richtung scheint man eine Gruppe von Darstellungen auf unfigürlicher Grundlage ansprechen zu dürfen. Ornamentale Muster ohne Ende, wie sie der syrisch-ägyptische Orient zu Fußböden oder Stoffen verwendet, Streuzweige, untermischt mit Vögeln und Gefäßen (Abb. 164), zieren die Gewölbe im Umgang von Sta. Costanza. In ein Feld mit Weinranken sind traubenerntende Putten hellenistischen Geschmacks eingefügt. Fischendes und jagendes Puttenvolk auf Booten und Flößen zwischen Vögeln und Seegetier in der Flußlandschaft trieb sich auf dem unteren Fries der durch aufsteigende Ranken gegliederten (zerstörten, aber durch Kopie erhaltenen) Kuppelschale herum. Ähnliche Flußlandschaften zeigen in Rom noch die Apsiden von S. Giovanni in Laterano (Abb. 165) und Sta. Maria Maggiore, die vor ihrer Veränderung im dreizehnten Jahrhundert darüber ganz mit Rankenwerk übersponnen waren. Ein Kreuz in der Mitte ist dann das einzige christliche Zeichen. Diese Richtung will Strzygowski aus den bildlosen Vorstellungen des Iran herleiten.

In Sta. Costanza erscheint noch das feierliche Zeremonialbild (Abb. 166). Die Übergabe der Schlüssel, des Gesetzes an Petrus, Christus als Lehrer zwischen den Aposteln sind die immer wiederkehrenden Themen. Sta. Pudenziana bewahrt in Rom das großartigste Mosaik dieser Gruppe (Abb. 167). Vor dem himmlischen Jerusalem, das die allgemeinen Züge des irdischen trägt, thront Christus als Herrscher — Formen des Kaiserkultes und des Staatslebens werden von den religiösen Vorstellungen übernommen. Vorgetragen wird dieser Typus, an dessen Ausbildung Orient und Okzident gleichmäßig beteiligt sein mögen, in einer Sprache von wichtigster Plastizität, die den Gebäuden des Hintergrundes wie den plastisch gerundeten Gestalten intensivste Gegenwärtigkeit verleiht. Dazu kommt eine Farbe von reichster Palette, die besonders in der atmosphärischen Behandlung der Wolken brilliert. Der bärtige Christustypus weist auf palästinisch-syrische Grundlage hin.

Die hellenistische Art vertreten nach dem Untergang der reichen Zyklen in S. Peter und in S. Paul am reinsten die Mosaiken im Langhaus von Sta. Maria Maggiore (Abb. 168, 169): Historienbilder, Szenen des Alten Testaments,

Hirtenleben, Krieg, bürgerliche Vorgänge, wunderbare Hilfe Gottes. Der Erzählungsstil ist der von Handschriften: dramatisch belebte Handlung, schöne Posen, ideale Gestalten von Würde und Wucht. Wenn man diese Richtung aus der Miniaturmalerei herleiten will, muß man betonen, daß Technik und monumentales Format auch stilistische Änderungen bedingen. Kräftigere Konturierung der Gestalten, die am stärksten in der Silhouette sprechen, Vereinfachung der Tiefenstaffelung zugunsten eines flächigen Nebeneinanders, das zu frontaler Haltung und symmetrischer Zentralkomposition neigt, Vereinfachung und Verhärtung des Hintergrundes, in den ein neutraler Streifen, Goldgrund, eingeschaltet wird. Nicht ganz einheitlich und noch suchend, sind diese Bilder in der Monumentalkunst die Vertreter des klassisch-antiken Ideals; religiöse Gesichtspunkte haben die Themen ausgewählt — die Darstellungen selbst tragen durchaus profanen Charakter. Anders ist der Ton bei den jüngeren Triumphbogenmosaiken der gleichen Kirche. Die Themenwahl wird von dogmatischen Gesichtspunkten bestimmt; es gilt die Verherrlichung der vom Konzil von Ephesus proklamierten Gottesmutterchaft Mariens, die Durchführung gänzlich unhistorisch. Schon bei der Verkündigung erscheint Maria als eine Prinzessin in reichster Hoftracht, im Purpur schimmernd; auf einem prunkvollen Thronsessel empfängt das Christuskind die Magier; ein Engelhofstaat assistiert bei diesen und anderen Szenen. Neben den Szenen Throne und Stadtbilder als unfürliche Symbole. Nach innen gerichtet und die innerliche Bewegtheit in äußerlicher Ruhe verhaltend, stehen die Gestalten ohne ausführende Gesten ruhig als Existenzbilder nebeneinander, nicht reale Vorgänge, sondern spekulative Gedanken darstellend. Ein breiter Goldstreifen zieht sich hinter den Gestalten hin. Das wird man byzantinische Kunst nennen müssen.

Die hellenistischen Elemente, die in die Mosaikkunst eingegangen sind, weichen mit dem fünften Jahrhundert wieder vor dem Orient zurück.

Der klassische Zug, der der Malerei des vierten Jahrhunderts ihren Charakter verleiht, bildet auch die Grundlage der Plastik, ja man kann hier eine ausgesprochen klassizistische Richtung beobachten, die auf augusteische und damit indirekt auf attische Vorbilder der großen Zeit zurückgreift (vgl. Propyläen-Kunstgeschichte, Bd. III). Reliefs mit christlichen Darstellungen treten immer noch fast ausschließlich an Sarkophagen auf, mit dem gleichen Darstellungsbereich wie die Malerei, von der sie nicht unabhängig sind. In dem noch reich vertretenen symbolischen Kreis haben die Genreszenen der traubenerntenden Putten und des Hirten mit der Herde einen behaglichen, ausführlich und mit Freude am realistischen Detail erzählenden Zug erhalten (Abb. 170, 1). Ins Monumentale stilisiert erscheint das Genre in dem Prunksarkophag der Tochter Konstantins (Rom, Vatik. Museum), in Alexandria aus Porphyrgestein gearbeitet; bis zu Friedrich II. hinauf blieben Sarkophage aus dem prunkvollen ägyptischen Material ein Reservatrecht der Kaiser.

Die repräsentativen und die historischen Darstellungen verbinden sich mit verschiedenen Sarkophagtypen. Im hellenistischen Osten herrscht der in der

profanen Kunst Kleinasiens entwickelte Arkadensarkophag: strenge tektonische Gliederung aus Halbsäulen mit Gebälk, Giebel oder Bogen, die wie bei einem Tempel als Prunkfassade alle vier Seiten überzieht. In die Nischen sind Einzelfiguren oder Szenen eingestellt. Das christliche Paradestück ist das aus Konstantinopel stammende Fragment in Berlin (Abb. 188), zwischen Aposteln der hoheitsvolle Christus von strenger Haltung, im Typus des antiken Rhetors. Auch im Westen ist diese Klasse mit bestimmten Modifikationen verbreitet, hier ist Rom der Ausgangspunkt. Nur an einer Langseite durch Architektur gegliedert, während die Nebenseiten flach sind, lassen diese Stücke die tektonische Gliederung zurücktreten hinter den Füllungen, die bis zu sieben vermehrt in mehrfigurigen, vielfach beinahe rundplastisch ausgearbeiteten Gruppen biblische Szenen, ausgewählt unter dem Erlösungsgedanken, auch Passions-szenen, enthalten (Abb. 170, 2). Das weniger straffe architektonische Empfinden erlaubt Kombinationen wie die Verdoppelung der Ordnungen in dem berühmten Sarkophag des Junius Bassus. Er ist das Musterbeispiel des klassisch römischen Stils im vierten Jahrhundert: Frei und gefällig bewegt, Gestalten von viel weniger straffem Habitus als die griechischen, mit empfindsamen antiken Idealköpfen, schräg bildeinwärts gestellt in perspektivischer, die Raumtiefe betonender Anordnung um ein mittleres Zentrum gruppiert, oder weich in den angedeuteten Hintergrund gebettet. Das Relief wetteifert mit der illusionistischen Malerei. Das auf diesen Sarkophagen erscheinende Thema der Gesetzesübergabe hat die römische Schule, die sich im vierten bis fünften Jahrhundert zu einer letzten Blüte aufschwang, in einer ganzen Reihe von Sarkophagen behandelt, auf der Christus im Typus des antiken Philosophenlehrers bärtig erscheint. In den spätesten Ausformungen ist die architektonische Gliederung in eine Hintergrundsarchitektur verwandelt; die Figuren, verkümmert und von wenig ausgreifender Bewegung, drängen sich zu einem Streifen aneinander, Falten erscheinen wie vom Wasser ausgewaschen, alles Einzelne, auch im Ausdruck der Köpfe, geht unter im Ganzen. In einem ähnlichen malerischen Gewoge endet auch die Reihe der römischen Sarkophage mit einfachem oder doppeltem Figurenfries (Abb. 173). Alles Detail, Körper und Köpfe vernachlässigt, mit tiefen Schatten gefüllte Spalten gliedern die Gewänder, der Zwischenraum spricht als weiche dunkle Atmosphäre genau so stark wie die Volumina, in die er sich überall einfrißt. Mit solchen Werken ist der Boden des Klassischen verlassen, das Ende der Schule gekommen.

Schöne Beispiele des klassischen Figurenstiles bietet auch die Kleinkunst in Elfenbein und Metall (Abb. 175—177).

Der altchristliche Orient

Nicht als geographischer, sondern als kultureller Begriff soll der Osten dem Mittelmeerkreis gegenübertreten. Ist uns dieser identisch mit den Zentren hellenistisch-römischer Kultur, so verstehen wir unter dem „Orient“ Kulturen

ingesessener östlicher Völker, die vor der griechischen Kolonisation aus den Küstenstädten in das Innere des Landes zurückwichen und hier, kräftiger oder weniger kräftig sich bewahrend, den fremden Einflüssen Widerstand entgegenzusetzen oder Verbindungen mit ihnen eingehen. Dem Wirkungsbereich auch der stoßkräftigsten alten Zentren der Weltkultur: Alexandrien, Antiochien, Ephesos, waren so Grenzen gesetzt. Im Schoße von Völkerschaften, die in solchem Gegensatz zur herrschenden Macht standen, war das Christentum geboren. Unter dem Einfluß des Hellenismus könnte — so kombiniert man — das Judentum der Diaspora die alte Bilderfeindlichkeit der Stammesreligion aufgeben und eine darstellende Kunst geschaffen haben, eine Grundlage der christlichen Kunst. Sicher hat sich das Christentum hier bei den einzelnen Völkerschaften, die es sehr früh aufnahmen — der Apostel Thomas soll bis Indien vorgedrungen sein —, mit der einheimischen Kunstübung verbunden. Und hier lagen die Verhältnisse im allgemeinen sehr günstig. Am Tigris wie am Nil gibt es im zweiten Jahrhundert schon organisierte Gemeinden, in Armenien wird das Christentum bereits im dritten Jahrhundert zur Staatsreligion erhoben.

Dieser Orient, der an der Ausbildung der christlichen Lehre und des Kultus einen so hervorragenden Anteil genommen hat, ist erst seit kurzem stärker in den Bereich kunstgeschichtlicher Forschung gezogen worden. Aus den ersten Jahrhunderten, die uns besonders interessieren würden, scheint sich nichts erhalten zu haben. Wir schließen nur aus der Entwicklungshöhe der einheimischen Kunst jüngerer Jahrhunderte und aus den starken orientalischen Elementen in den frühchristlichen Denkmälern des Westens auf ihre Bedeutung.

Das neue Fundament, das die staatsmännische Klugheit Konstantins der wankenden Weltmacht in dem Bund mit dem Christentum gegeben hat, hat ihren Zusammenbruch doch nur aufhalten können. Der Orient aber, wo das Christentum aus vielfach dem Erlöschen nahen alten Kulturen hat neue entstehen lassen, erstarkte immer mehr. Und so wird in einer allgemeinen Übersicht über die frühchristliche Kunst das Jahrhundert Konstantins, für das nun einmal Rom zeichnet, abgelöst vom Orient, der im fünften und sechsten Jahrhundert mächtig hervortritt, so daß auch die junge Weltherrscherin, die neue Roma, Byzanz, auf seinen Schultern steht.

Da wir nicht wissen, wie viel orientalisches Gut bereits in den Formulierungen der konstantinischen Mittelmeerkunst aufgegangen ist, und da die hellenistischen Zentren des Ostens ständig in austauschender und anregender Verbindung mit ihrem Hinterland stehen, ist die Ausscheidung eines orientalischen Kreises im einzelnen sehr schwierig. Wir müssen uns begnügen, bei der Baukunst die wichtigsten Unterschiede anzugeben, die die Kirchen der verschiedenen Länder des Orients von den bisher betrachteten Typen aufweisen.

Nordafrika. Das Verbindungsglied zwischen Osten und Westen und von grundlegender Bedeutung für die lateinisch-christliche Welt, das Land, das der Kirche neben zahlreichen Schriftstellern den hl. Augustinus geschenkt hat, ist außerordentlich reich an Kirchenräumen vom vierten bis siebenten Jahrhundert.

Man spricht von einem afrikanischen Basilikatypus, der Beziehungen zu Rom zeigt, aber noch mehr mit Syrien gemein hat. Seine Besonderheiten sind: in den Mittelschiffsarkaden als Stützen zwei Säulen, oder eine Säule vor einem Pfeiler, oder überhaupt Ersatz der Säule durch den Pfeiler, Seitenschiffe gelegentlich mit leichtem Material eingewölbt; Neigung zu Vielschiffigkeit bis zu neun Schiffen, die wechselnd durch Säulen und Pfeilerreihen oft mit zwischengestellten Schranken geschieden sind; vielfach starke Betonung der Breitenachse bis zum Überwiegen über die Längsachse; Schluß der Chorseiten sehr wechselnd, gerade Wand mit oder ohne im Innern ausgeschiedene rechteckige Teilräume, Halbkreisapsis über die ganze Breitenseite der Kirche, halbrunde Apsis in der gewöhnlichen Breite weit vorspringend oder zwischen eine oder zwei Nebenkammern (Pastophorien) eingebaut. Die Eingangswand sehr einfach, meist ohne Atrium, mehrfach aber mit einer Gegenapsis am Anfang des Mittelschiffes, die in Orléansville z. B. zu Begräbniszwecken später eingebaut wurde. Neben den Basiliken eine stattliche Reihe von Zentralbauten als Baptisterien und Mausoleen auf kreuzförmigem, polygonalem, kleeblattförmigem Grundriß und ausgedehnte Klosteranlagen. Leider sind die afrikanischen Bauten so zerstört (vgl. Abb. 178, 2), daß nur mehr Grundrisse zu rekonstruieren sind.

Ägypten. Das Ursprungsland des christlichen Mönchswesens steuert zur frühchristlichen Baukunst zwei Anlagen von Wichtigkeit bei: die vom Nationalheiligen Schenute gegründeten Kirchen des Weißen und des Roten Klosters in der Thebais (Abb. 178, 1; 179). Beides Säulenbasiliken von riesigen Ausmessungen, deren Presbyterium kleeblattförmigen Grundriß (Trikonchos) zeigt, wie er ähnlich bereits an der konstantinischen Geburtskirche in Bethlehem auftrat. Die Wände der drei Apsiden durch Nischen und zweigeschossige Säulenstellungen gegliedert. Wenn die Gewölbe über dem turmartigen Aufbau des Trikonchosquadrates alt wären oder auf alte Konstruktionen zurückgingen, wären sie die ersten Beispiele von Vierungskuppeln. — Reiner Orient begegnet in Äthiopien, wo die Seitenräume des Narthex und der Apsis turmartige Aufbauten erhalten haben, so daß sich seine Kirchen als Vierturmanlagen darstellen. Am Sinai schließen die drei Schiffe mit drei gleichgroßen Apsiden.

Syrien. Im südlichen Bezirk von Syrien, dem Hauran, hat sich schon die heidnische Architektur die heimische durch den Mangel an Holz bedingte Bauweise zu eigen gemacht. Die sogenannte „Römische Basilika“ in Shakka zeigt in einem breitrechteckigen Grundriß eng aneinandergerückte Querbogen, bestimmt als Auflager für die kurzen flachen Platten des Daches. Diese Querverbände bestehen aus einem hohen Mittelbogen über dem Mittelschiff und doppelgeschossigen seitlichen Bögen über den Abseiten, die also Emporen enthalten. Das gleiche System, das wir nicht Basilika nennen können, denn das Mittelschiff ist nicht erhöht und hat kein eigenes Licht, sondern als Halle bezeichnen müssen, wird für christliche Kirchen übernommen. Dieser Querschnitt, die starke Ausbildung des Bogens, das zerteilte Mittelschiff setzen diese

Gruppe sehr scharf gegen den Hellenismus ab. Die gleiche zerschnittene Raumform tritt auch, noch häufiger, an einschiffigen Kirchen auf. Eine unvergleichliche Blüte erlebt die Baukunst im Norden von Syrien, wo der mit vollem Können gepflegte Hellenismus aus dem alten Orient eingreifende, weithin wirkende Umformungen erlebt. Sie betreffen die Stützenform des Langhauses, wo außer den Säulen stämmige Pfeiler erscheinen, hauptsächlich aber das Presbyterium, das hier regelmäßig dreiteilig erscheint als halbrunde oder rechteckige Teilräume zwischen rechteckigen Nebenräumen, den Pastophorien, die als Raum für die Priester (Diakonikon) und als Vorbereitungsraum für das Opfer (Prothesis) gebraucht werden. Diese Disposition scheint aus syrischen Tempelanlagen vorchristlicher Zeit übernommen zu sein und gilt als typisch syrisch. Ferner die Westfassade. Sie wird hier mit zwei Türmen ausgestattet, die über den Seitenräumen des Narthex sich erheben und eine zweigeschossige Vorhalle zwischen sich nehmen. Auch dieses System wird aus der altsyrischen Kunst abgeleitet und in Zusammenhang gebracht mit der Hilanifassade der Hettiter. Zu richtigen Türmen werden häufig auch die zweigeschossigen Pastophorien der Ostseite ausgebaut. Doch scheinen Vierturmanlagen, wie wir sie aus Abessinien kennen, in Syrien nicht vorzukommen.

Zahlreiche Inschriften ermöglichen eine gute Übersicht über die Geschichte der syrischen Architektur. Zu Beginn des fünften Jahrhunderts erscheint ein Meister mit vier turmlosen Säulenbasiliken von rassischer Schlichtheit. Den Höhepunkt bezeichnen vier Kathedralen: Kalat Semân (Abb. 180), die Kultstätte des heiligen Asketen Simeon Stylites: vier Säulenbasiliken in den vier Himmelsrichtungen um ein mittleres Achteck gelegt, und die Säulenbasilika Deir Turmanin mit typisch syrischem Chorschluß und Fassadenbildung; ein zweites Paar mit mächtigen weit gestellten Pfeilern: Kalb Luzeh, an der Außenseite des Chors die Dekoration mit aufeinandergestellten Halbsäulen und Konsolfries noch gut erhalten, und die Bizzoskirche in Ruweha mit Gurtbogen im Mittelschiff, auf denen der offene Dachhimmel ruhte. Aus Syrien sind auch aus der Zeit nach dem Oktogon von Antiochia (331 n. Chr.) Zentralbauten bekannt, neben kleineren Grabbauten und Taufkirchen (z. B. Kalat Semân) größere Anlagen: die Herzenskirche in Esra (515) und die zerstörte Kirche von Bosra (511), beides Polygone mit innerem Stützenkranz, und weiter im Osten, in Mesopotamien, finden sich Kombinationen von Zentral- und Longitudinalanlagen, wie Rusapha, ein Langbau mit vier flachen Halbkreisnischen, und das Oktogon von Wiranschehr-Konstantina.

Mesopotamien war wieder ein Kernland altchristlicher Architektur. Wir wissen von der großen Zahl christlicher Kirchen in Edessa, deren älteste auf vorkonstantinische Zeit zurückgeht, und warten der Aufklärungen, die der Boden der alten Stätten Amida und Nisibis noch vorenthält. Im Bergland des Tur Abdin hat sich noch eine größere Zahl ziemlich junger Kirchen erhalten, die wieder neue altchristliche Typen stellen: einschiffige, längs- oder breitgestellte, überwölbte Gemeindeg Häuser, also das orientalische Breithaus und die

altmesopotamische, im Scheitel durch dekorative Ziegelfüllungen erleichterte Tonne. Die Bögen des Grund- und Aufrisses in Hufeisenform.

In Armenien reichen die erhaltenen oder beglaubigten Bauten auch nach der frühesten Datierung nicht über das siebente Jahrhundert hinauf. Unter den Denkmälern finden sich außerordentlich interessante Beiträge zum Zentralproblem und zur Verbindung von Zentral- und Longitudinalbau. Ob es berechtigt ist, aus der späten Blüte auf eine untergegangene ältere einheimische Blütezeit zu schließen, ob die zahlreichen engen Berührungen mit byzantinischen Lösungen als Einflüsse von dort anzusprechen sind oder auf einer solchen vorausgegangenen heimischen Entwicklung beruhen, die dann ein Ausgangspunkt für byzantinische Architektur sein könnte — diese Fragen stehen heute zur Diskussion.

Schließlich, um uns wieder westlich zu wenden, erscheint Kleinasien als ein Brennpunkt der Architektur. Die Küstenstädte sind ganz hellenisiert; dort herrscht neben zu christlichen Kirchen umgebauten heidnischen Tempeln die lateinische Basilika. Aber im Innern des Landes treten wieder neue Typen auf: Die Stadt der 1001 Kirchen, Bimbirkilisse, hat 21 Räume bewahrt. Die Hauptkirche, wohl aus dem fünften Jahrhundert, ist eine dreischiffige, völlig eingewölbte Basilika. Daneben erscheinen völlig eingewölbte dreischiffige Hallenkirchen. Neu sind an dieser Gruppe die Pfeiler mit angearbeiteten Halbsäulen, häufig der Hufeisenbogen in Grundriß und Aufriß. Auch der Zentralbau spielt in Kleinasien eine Rolle. Es begegnet hier neben dem geläufigen einfachen Oktogon mit innerem Stützenkranz (z. B. in Isaura, Hierapolis, Nazianz) der mit einem Kreuz durchsetzte Polygonalbau. Einen derartigen Grundriß beschreibt schon der Kirchenvater Gregor von Nyssa in einem Briefe von etwa 380. In Bimbirkilisse steht noch ein solches kreuzdurchsetztes Oktogon. Dieser Zentralgedanke erscheint mit einer longitudinalen Tendenz durchsetzt in der kleinen Kirche von Sivrihissar in der Nähe von Bimbirkilisse und ähnlichen verwandten Bauten, die die bescheidenste Form der Kreuzkuppelkirche darstellen. Ein monumentales Beispiel dafür wäre die umstrittene Basilika von Kodscha Kalessi: ein basilikales Langhaus, dessen Mittelschiff, wenn Strzygowski recht hat, zerfällt in zwei rechteckige flachgedeckte und ein turmartig erhöhtes Joch, das durch eine Kuppel eingewölbt gewesen sein soll. Sie wäre die kleinasiatische Redaktion eines Typus, der in der byzantinischen Kunst eine große Rolle spielt.

Noch einmal: Es ist nicht möglich, den überall herrschenden Weltstil des Hellenismus (vgl. Abb. 181) exakt abzusetzen gegen Strömungen, die aus anderen Quellen kommen. Jedenfalls aber stoßen wir im Orient auf Elemente, die im Westen nicht vertreten sind, und denen wir weltgeschichtliche Bedeutung zuschreiben müssen. Das wesentlichste wären die gewölbten Innenräume, die bei basilikalem wie bei hallenförmigem Querschnitt in den Längskirchen auftreten und diese Räume als geschlossene Kuben in Gegensatz stellen zu den offenen hofartigen Bildungen der holzgedeckten Basiliken, ferner die organische

architektonische Durchbildung des Außenbaues, wobei vor allem die syrische Zweiturfassade in den Vordergrund zu stellen ist.

Das vierte Jahrhundert hat im Mittelmeerkreis eine christliche Figurenkunst heraufgeführt, die sich den ganzen illusionistischen Apparat der späten Antike zu eigen gemacht hat. Von den großen griechischen Küstenstädten aus dringt diese Kunst auch in den Orient ein. Wir haben kaum Anhaltspunkte dafür, wie dieser sich in den ersten Jahrhunderten darstellend gegenüber dem Christentum verhalten hat. Seit dem vierten Jahrhundert stehen viele Teile des Ostens im Kampf gegen den hellenistischen Illusionsstil. Nirgends liegen die Verhältnisse klarer als in Ägypten. Dort blüht hellenistische Kunst in Alexandrien, das ja nicht nur Stapelplatz, sondern schöpferisches Zentrum für sie war. Aber unter der Schicht griechischer Kultur war die alte nationale Art nicht erstorben. Wie in der Religion hatte sie auch in der Kunst gegenüber den neuen Machthabern sich zu behaupten gewußt — das Ägyptische war sogar zu einer Modeströmung in Rom geworden. Ebensowenig kapituliert sie vor dem Christentum, im Gegenteil: dieses verbindet sich mit der nationalen Art des Volkes und facht sie zu neuer Glut an. Das nationale koptische Christentum schafft sich auch eine eigene Kunst: es bildet seine Nationalheiligen Schenute (Abb. 189) und Menas, Antonius und Paulus usw. ab. Es bevorzugt bestimmte Typen der Darstellung, insbesondere den des Reiters, den es jedem heiligen Märtyrer leiht, ja selbst Christus wird, ohne daß eine bestimmte historische Szene damit gemeint wäre, zu Pferd dargestellt (vgl. Abb. 191). Wie es von den Vorfahren die Sitte der Mumienbestattung beibehält, der wir die Erhaltung so vieler Proben der hochentwickelten koptischen Textilkunst verdanken (Abb. 183, Tafel III), so führt es altägyptische Symbole, z. B. den Nilschlüssel, als christliche weiter, leitet es Vorstellungen der alten Religion, besonders die vom Totengericht, in das Christentum über. Aus Ägypten stammt die Vorstellung von der Bestrafung des sündigen Reichen und der Seligkeit des frommen Armen, die als Parabel vom reichen Prasser und armen Lazarus durch das Judentum in das Lukasevangelium übergegangen ist und ein Requisit der Darstellungen des Jüngsten Gerichtes wird, und die ebenfalls dazugehörige Darstellung des Erzengels Michael mit der Seelenwaage ist eine Übernahme der altägyptischen Darstellung des die Taten des Verstorbenen gegen die Seele abwägenden Totenrichters.

Hellenistische Schönfigurigkeit ist dieser Kunst wesensfremd. Wenn sie in ihrer Malerei klassische Figuren übernimmt — sie treten z. B. in den Miniaturen der Weltchronik, der einzigen christlichen Papyrushandschrift, die Strzygowski für koptische Arbeit hält, zutage —, verleiht sie ihnen nicht nur die heimatlichen semitischen Merkmale, gedrungenen Körperbau, dichtes Kraushaar, große dunkle Augen, sie verflacht die dreidimensionale Darstellung zu silhouettenhafter Erscheinung, sucht Profilstellungen, hemmt den Fluß der Bewegungen durch harte eckige Brechungen. Haare werden als Knopfreihe, Flügelfedern als dreieckige Schuppen stilisiert. Das ist nicht nur Verfall in

Primitivität, sondern offensichtliches Wiederaufleben von Tendenzen alt-ägyptischer, abstrakter Flächenkunst. Unter den Fresken in der Grabkapelle von Bawit kann man die Eigenart des koptischen Stils nach der Seite ihrer Typen wie ihrer Tendenz zur Formaflösung bis in die Einzelheiten der starrblickenden Gestalten, der Geometrisierung der Figur (Abb. 182) verfolgen; in der Textilkunst zeigen etwa die Reiterstoffe, wie hellenistische Vorlagen in der Art des prachtvollen Verkündigungsstoffes (Abb. 184) von koptischen Händen umstilisiert werden. Die Buntwirkerei mit Darstellungen aus der Geschichte Josephs (Tafel III) läßt die Figürchen nichts mehr bedeuten als Farbflecke, die in greller Buntheit ornamental wirken sollen. Ähnlich formlos trotz der monumentalen Aufgabe muten die Kuppelfresken einer Grabkapelle in El Bagawat an, kleine Figuren, Schemen vielfach in Profilstellung und dann immer wieder in gleichem Gestus in Reih und Glied aufmarschierend, ikonographisch wichtig, da hier bei nur drei neutestamentlichen eine große Zahl seltener alttestamentlicher Szenen (Zersägung des Jesaias, Jeremias vor Jerusalem) dargestellt sind — man glaubt in ihnen Belege für jüdische oder judenchristliche Kunst sehen zu dürfen.

Endlich wäre diesem Kreis noch eine Miniaturhandschrift anzugliedern, als deren Ursprungsland man heute Spanien annimmt, deren Vorlage wohl aber in diesen Gegenden gesucht werden muß. Der Ashburnham-Pentateuch in Paris (Abb. 186) zeigt nicht nur in Landschaft und Tieren Beziehungen zum Niltal, auch die ganz verkümmerten, formlosen Figuren, oft flach übereinandergesetzt, gehören stilistisch in die Reihe dieser koptischen Bildungen.

Die Neigung zum Ornamentalen, die in der Malerei in dieser starken Umstilisierung des Figürlichen zutage tritt, beherrscht auch die bescheidene Plastik der Kopten. Mythologische, besonders dionysische Darstellungen, Nuditäten in kleineren Steinarbeiten und auf unzählig vielen Beinschnitzereien lassen die Umbildung griechischer Vorlagen besonders kraß erscheinen. Wenig zahlreich sind christliche figürliche Darstellungen. Der Berliner Christusreiter aus Ambaschenu (Abb. 191) zeigt vollkommenen Flächenstil. Wie ausgestochen sind diese dem klassischen Körperideal völlig abgewandten Gestalten (Abb. 190) auf einen weich schattenden Grund gesetzt. Auf den zahlreichen, nach den Landschaften stark variierten Grabstelen erscheinen Oranten oder unfigürliche Symbole und Ornamente. Dieses, pflanzlich als zackige Wedelranke, geometrisch als Muster ohne Ende auftretend, bildet die Unterschicht, die alles Figürliche aufzusaugen und allein Träger des Ausdruckes zu sein strebt.

Es ist ein durchgehender Strom verwandter Ornamentik, der sich von Ägypten durch Syrien verfolgen läßt in die Tiefe des alten Orients hinein. Wo man ansetzt, im östlichen Syrien, in Mesopotamien oder Armenien, überall scheint sich ein Ringen nachweisen zu lassen zwischen Figur und Ornament, wie wir es in Ägypten eingehender verfolgen konnten, ein Kampf zwischen dem landfremden, griechischen Import und der innerstem Bedürfnis dieser Gegenden entsprechenden bildlosen Art. Noch hat der altorientalische Boden keine

Kirchenausstattungen oder Handschriften aus den frühesten christlichen Jahrhunderten herausgegeben. Wir hören aus zeitgenössischen literarischen Quellen von einem Schwanken zwischen bildloser symbolischer Kirchenausstattung, die nur Szenen der Jagd, des Fischfangs, Tiere, Pflanzen, Kreuze verwendete, und historisch-figürlicher Ausmalung, die Bilder aus dem Alten und Neuen Testament gegenüberstellt; wir kennen den alten Orient als den Hort der extremsten bilderfeindlichen Bewegungen, die dann im bildlosen Islam ihre Befriedigung gefunden haben; wir besitzen da und dort noch Apsidenschmuck aus reinem Ornament oder mit Kreuzen, finden in Armenien Kirchendekorationen aus jüngerer Zeit mit Verzierungen geometrischer und pflanzlicher Art und seltsamen Tierfriesen; in Ägypten, Syrien und Armenien sind vom achten Jahrhundert ab Handschriften nachzuweisen, mit ornamentalem Schmuck aus Bandgeflecht, geometrischen Ranken durch Vögel und Tiere belebt; Initialbuchstaben, die aus Vogel- und Fischkörpern sich zusammensetzen, und ganz verwandte Ornamentbildungen begegnen in der Völkerwanderungszeit im Abendland, besonders bei Langobarden und Iren mit deutlichen Hinweisen, daß sie aus dem Orient übernommen sind. So ergibt sich zwingend die Notwendigkeit, einen altorientalischen Herd dieser bildhaften Ausdruckskunst zu rekonstruieren aus Nachwirkungen und Ausstrahlungen, zu denen Strzygowski auch die bildlose Schicht in der römischen Mosaikmalerei nehmen möchte, um damit einen untergegangenen Kunstkreis zu erschließen.

Zeitlich und örtlich stehen diesem supponierten Kreis am nächsten einige mesopotamische und syrische Handschriften des sechsten Jahrhunderts. Die erste Folge der im Etschmiadzin-Evangeliar (Abb. 185) vereinigten altchristlichen Miniaturen zeigt über den Arkadenbögen mit Regenbogenornament diese Welt von Vögeln und Pflanzen, und in einem Tempelchen, das als Sanktuarium ein Kirchenzelt (die Idee der Kirche) symbolisiert, gegenüber Personifikationen des hellenistischen Kreises die unbildliche Art; der Rabula-Kodex streut Bäume, Glocken- und Sternblumen und Tierszenen, ein sich kratzendes Reh, einen pflanzenknabbernden Hirsch über die Kanones-Arkaden aus. In allen Handschriften sind aber mit diesem Zierat auch figürliche Bilder verbunden. In den beiden Etschmiadzin-Bruchstücken hieratisch feierliche Gestalten, teils repräsentativ, teils in neu- und alttestamentlichen Szenen zusammengestellt, von schematischem Parallelismus in Gesten und Haltung, in einem strengen, mit harten Strichen arbeitenden Flachstil. Der künstlerisch viel höher stehende Rabula-Kodex zeigt kleine Randvignetten mit neutestamentlichen Szenen und Vollbilder (Abb. 187). Alle in einer flüchtigen, ganz unzeichnerischen Art hingeworfen.

Die Grundlagen dieses Figurenstils sind dunkel. Man wird annehmen müssen, daß er von hellenistischen Anregungen ausgegangen ist. Aber er ist nicht zu vergleichen mit den in ornamentalen Tendenzen untergehenden Figurendarstellungen im ägyptischen Hinterland und anderen orientalischen Gruppen. Diese aramäischen Länder dulden nicht nur das Figürliche, sondern bilden Gestalten mit heimischen Rassemerkmalen, die durch hieratische Feierlichkeit sowohl

wie durch einen zupackenden Verismus und leidenschaftliche Kraft sich unterscheiden von den idealen Schönheitsbildern der hellenistischen Welt. Sie pflegten auch ihre eigenen Themen, besonders das Neue Testament, oft auf apokryphen Texten fußend, und Szenen belehrenden, symbolischen und zereemoniellen Inhaltes. Wenn auch die Behauptung, daß der bärtige Christustypus überhaupt hier entstanden sei, sich nicht mehr halten lassen wird, so hat doch diese Kunst das Christusideal mit den Rassemerkmalen des Semiten ausgestattet. Von der Monumentalkunst dieser Gegenden wissen wir aus literarischen Quellen. Palästina, vor allem Jerusalem, war das Zentrum einer großartigen Historienmalerei, die erwuchs an der Aufgabe, die durch Konstantin wiedererweckten heiligen Stätten mit Darstellungen der dort spielenden geschichtlichen Vorgänge zu schmücken. An der Fassade der Geburtskirche in Bethlehem prangte ein Mosaik mit der Anbetung der Magier, das noch von der hl. Helena gestiftet sein soll, in der Zionskirche in Jerusalem ein Rundbild mit der Ausgießung des heiligen Geistes. Von der Komposition dieser Historienbilder an den einzelnen Kultstätten scheinen Darstellungen auf Pilgerandenken, Münzen und Ölfaschen, einen allgemeinen Begriff zu übermitteln. Wie weit Darstellungen mit Wiedergaben von Bauten Jerusalems, z. B. das Apsismosaik von Sta. Pudenziana in Rom (Abb. 167), mit solchen palästinischen Monumentalbildern in Verbindung stehen, muß dahingestellt bleiben. Über den Stil der palästinischen Monumentalkunst erlauben die Nachbildungen natürlich kein Urteil. Und so geht es auch nicht an, die frühen Mosaiken von Ravenna, das allerdings sehr starke Beziehungen zu Syrien hat, unmittelbar als Ersatz für die untergegangene syrisch-palästinische Monumentalkunst einzusetzen.

Einen Beitrag zur Erkenntnis dieses syrischen Figurenstiles liefert auch die Plastik. Die vier Säulen des Ciboriums von S. Marco in Venedig (Abb. 195) reihen sich durch ihre Themen — Marienleben und Christusszenen in engem Anschluß an die Apokryphen —, ihre Ikonographie und stilistische Eigentümlichkeiten in diesen Kreis ein: ein starker Materialismus, leidenschaftliche Bewegtheit trennen sie von klassischer Kunst. Die Elfenbeinreliefs, die die Kathedra des Bischofs Maximian in Ravenna (Abb. 194) verkleiden, zeigen die mit allerlei Getier gefüllten charakteristischen Weinranken. In den großen Standfiguren der Vorderseite klingt wieder der repräsentative Zug, in den ausführlich erzählenden Szenen der Josephsgeschichte und des Marienlebens der harte Realismus des Orients an.

Wie weit die mit vielfigurigen Reliefs gezierte Tür von Sta. Sabina in Rom (Abb. 196) in diesen Kreis gehört, bleibt zu untersuchen. Ihr syrischer Ursprung wird neuerdings angezweifelt.

Der orientalische Kreis wäre erst geschlossen, wenn noch ein Teil der kleinasiatischen Denkmäler hier betrachtet würde; wir scheiden sie aus, um sie im nächsten Abschnitt als eine der Wurzeln der byzantinischen Kunst vorzuführen.

Justinian und der altbyzantinische Kreis

Auf den Orient mehr als auf den Hellenismus sich stützend, zieht Byzanz im Zeitalter Justinians (527—565) alle künstlerischen Kräfte der Zeit an sich heran. Nach der Größe der gestellten Aufgaben, der umfassenden Organisation, dem rücksichtslosen Aufwand von Geldmitteln, Menschen und kostbarem Material erscheint die Kunstpflege des Kaisers durchaus antik und in vielem vergleichbar der Konstantins. Hier wie dort zieht ein überlegener Herrscherwille das Fazit aus vorausgegangenen Entwicklungen, konzentriert auseinanderstrebende Kräfte zu einmaligen Höchstleistungen oder zur Schaffung von verbindlichen kanonartigen Typen, setzt sich Denkmäler im ganzen Reich und macht vor allem seine Hauptstadt zum künstlerischen Vorort des Landes.

Konstantinopel besaß von der konstantinischen Gründungszeit her ein reiches Erbe an monumentaler christlicher Kunst, und Ostrom hat die hellenistische Tradition nicht absterben lassen. Es pflegt das ganze fünfte Jahrhundert hindurch die lateinische Basilika in der einfachen Form, dreischiffig mit Emporen, wie sie die Kirche des Johannes Studios in Konstantinopel (463) zeigt, in den großen Dimensionen der fünfschiffigen Demetriuskirche in Saloniki (Abb. 200) mit breitem, von Abseiten umzogenem Querhaus, in der Arkadiusbasilika der ägyptischen Menasstadt. Die kleinasiatischen Küstenländer haben in Sagalassos oder Perge, die Küsten der Adria in Salona und Grado Reste von Kirchen verwandter Typen bewahrt; in Ravenna, das der Vorposten byzantinischer Kultur im Westen wird, steht aus justinianischer Zeit die Basilika von S. Apollinare in Classe (Abb. 201, 202) heute noch aufrecht. Aber dieser Typus bleibt steril; auch Byzanz hat nichts Neues hinzugefügt, bloß aus den schon zu Konstantins Zeiten vorhandenen Spielarten einiges, z. B. die Anordnung von Emporen, bevorzugt. Aber aus dem Zentralgedanken erwachsen dieser Architektur neue Probleme.

In reinen Zentralbauten haben sich einige prachtvolle Beispiele erhalten. Einfach in der Grundrißfigur, annähernd ein Quadrat, belebt Hagios Sergios und Bakchos in Konstantinopel das alte Motiv des inneren Stützenkranzes dadurch, daß zwischen den Arkadenbögen die diagonalen Halbzyylinder, als doppelgeschossige Säulenstellungen gebildet, angeordnet sind, während drei Achsen geradlinigen Abschluß zeigen. So erweitert sich der von einer sechzehnseitigen Kuppel überspannte Mittelraum. Doch kommt es, bei den niedrigen gedrückten Verhältnissen und der geringen Tiefe der Nebenräume, die

bloße Restzwickel sind, zu keinem eigentlichen Schwingen. Unvergleichbar großartiger führt S. Vitale in Ravenna einen verwandten Gedanken durch (vgl. Grundriß Textabb. 6, S. 58). Hier schieben sich in alle Arkaden mit Ausnahme derjenigen, die als Chorarm offen gelassen ist, Halbzyylinder durch Erd- und Obergeschoß durchgehend, und ihre Bögen können in den breiten Umgang, dessen äußere Begrenzung dem inneren Achteck konzentrisch läuft, frei ausschwingen (Abb. 204). Von dem hohen mittleren Raum geht die Bewegung sternförmig aus, überall, an den Wänden wie in der lichterfüllten Kuppel in der Höhe, wird sie weich aufgenommen, nirgends trifft der Blick auf Ecken oder Widerstände, eine fließende, von Licht und Schattenwirkungen

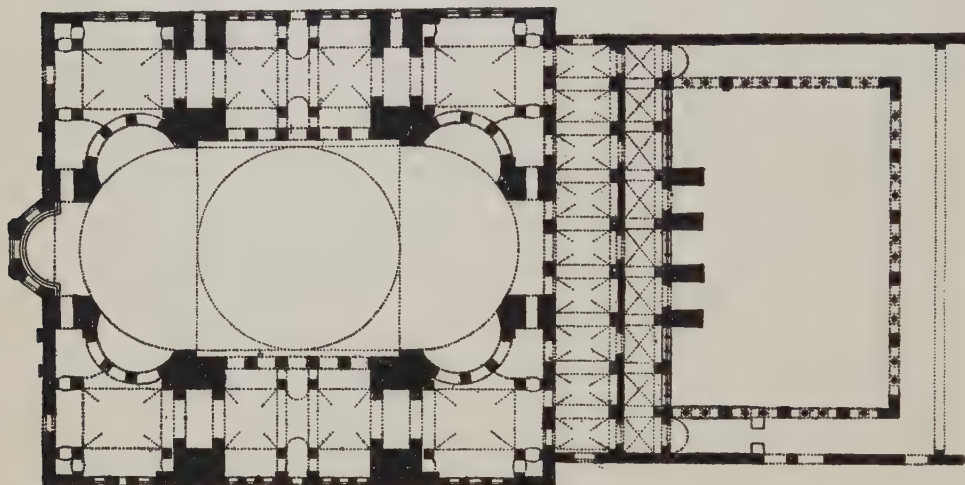


Abb. 3. Konstantinopel, Hagia Sophia, Grundriß. Nach v. Sybel

durchzogene Schicht umspielt den Raum, der sich vom Ausgang aus immer wieder mit Überraschungen und neuen Reizen präsentiert.

Eine systematische Betrachtung pflegt an diese „Reihe“ die Hagia Sophia von Konstantinopel anzuschließen (Tafel IV; Textabb. 3 u. 4), zu der es doch, das muß man bekennen, eigentliche Vorstufen nicht gibt. Als etwas Einzigartiges und Einmaliges steht sie da. Es kann nur ein erstes Hilfsmittel zum Verständnis sein, wenn man, ihren Grundriß neben den von Sergios und Bakchos, der kleinen Hagia Sophia, legend und auf dem Papier Ähnlichkeiten erkennend, ihre Ost- und Westpartie auffaßt als die durch ein langes Mittelstück auseinandergetriebenen Hälften eines Zentralbaus von riesigen Ausmaßen. Geradesogut kann man von der Vorstellung eines Längshauses ausgehen: dann wäre eben dieses Einschießel, das Mittelstück mit seinen doppelgeschossigen, den Raum dämmenden und energisch führenden Seitenwänden, der basilikale Kernteil, an den sich östlich ein dreiteiliges Chorhaupt, westlich ein korrespondierender Eingangsteil legt. Die Möglichkeit beider Interpretationen zeigt, wie unlösbar zentrale und longitudinale Tendenzen miteinander verschmolzen sind. Halt,

Ausgangs- und Endpunkt für die Vorstellung wird immer das mittlere Quadrat sein, dessen vier mächtige, die doppelgeschossigen Abseiten unter sich durchlassende bogenverspannte Pfeiler das konstruktive Gerüst abgeben. Mit seinen durch Säulenarkaden und Horizontalgesimse vorwärts führenden Wänden, den ihren Bewegungsdrang abschneidenden Schildbogen und der in sich kreisenden Kuppel darüber enthält dieser Teil allein schon alle Spannungen zwischen Longitudinal- und Zentraltendenz. Wundervoll weich wird die Längstendenz aufgenommen vom Ostteil, in dessen drei Nischen über die drei unteren Halbkuppeln der Blick gleitet in die zusammenfassende Konche, die, das Hauptglied dieses kühnen Nebennischensystems, zurückleitet in das Becken der großen Kuppel. Kaum mehr irdisch schwer scheint sie über dem Fensterkranz, der



Abb. 4. Konstantinopel, Hagia Sophia, Längsschnitt. Nach Gurlitt

sich herumlegt „wie das Perlenhalsband einer Prinzessin“, wirklich zu schweben. Das gleiche Nischensystem führt den Blick im Westen wieder zum Boden nieder und in das (Mittel-)Quadrat zurück. Vom festgedämmten Mittelteil aus rückwärts, vorn, oben, weiches Nachgeben — rechts und links durch die Arkaden Einblicke in unergründliche und unvorstellbare Raumtiefen —, noch reizvoller vielleicht der Blick aus den Seitenräumen, besonders des Obergeschosses unter ätherischem Gewölbe, auf gekurvten oder geraden Säulenschranken in den Hauptraum. In einer Ausdehnung, die physischen Schwindel erregt, zwischen Marmorinkrustationen und Mosaiken, die die Begrenzungsflächen noch stärker auflösen und fast in einen Flimmer hüllen, von einem Leben durchflutet, das trunken macht, steht er, nicht aus gesonderten sechs Einzelkompartimenten zusammengesetzt, sondern als abgesteckte Einheit und nur durch Hingabe an seine ganze Weite aufzunehmen; die Unendlichkeit scheint in die Endlichkeit dieses Raumblockes gebannt. Wir sind heute noch nicht so weit, die Eigenart eines solchen Raumes präzis analysieren zu können. Wir wollen nur betonen, daß er von den formal sich am meisten zum Vergleich

anbietenden Innenräumen des abendländischen Barock und Rokoko durch fundamentale Unterschiede getrennt ist, und daß wir uns hüten müssen, neuzeitlichbarocke Reize aus ihm herauszulesen.

Die Hagia Sophia, wie ein Meteor auftauchend und wieder verschwindend, hat wie keine Vorstufe so keine Nachfolge, wenigstens nicht in byzantinischer Zeit. Denn die Hagia Sophia von Saloniki, wenn sie wirklich der jüngere Bau ist, hat mit ihr doch nur den Hauptquerschnitt, Kuppel über einem basilikalischen, d. h. mit direktem seitlichem Oberlicht über den Emporengeschossen versehenen Raum, gemein. Ein Querschnitt, der den einen wichtigsten byzantinischen Kirchentypus, die Kuppelbasilika, bestimmt.

Den zweiten Haupttypus belegt die Irenenkirche in Konstantinopel, wenigstens in ihrer heutigen Form (Abb. 205). Hier ruht die Hauptkuppel seitlich auf Bögen von einer Breite, die die Abseiten und Emporen völlig überdeckt. Die seitlichen Oberfenster liegen in der äußeren Fluchtmauer, durch die ganze Abseitenbreite vom Kuppelraum abgerückt, so daß sie kein direktes Licht mehr spenden. Man kann diese Bögen hier schon als Kreuzarme bezeichnen und von einer Kreuzkuppelkirche sprechen. Dieser Typus liegt rein vor in der dritten großen Kirche, die Justinian an der Stelle von zerstörten konstantinischen Gründungen baute, der Apostelkirche in Konstantinopel. Freilich ist diese justinianische Kirche auch untergegangen. Aber eine kleinere und vereinfachende Kopie von ihr steht heute noch als Markuskirche in Venedig (Abb. 234). Hier bildet das gleicharmige Kreuz die Grundform des ganzen Baues; fünf gleichwertige, überkuppelte Quadrate, an den Außenwänden in vier Fensterreihen Lichtflut spendend, erfüllen die Grundform. Weniger schillernd und weniger reich an Durch- und Einblicksreizen zeigt doch auch diese zweite große Leistung ein ähnliches klares Durchscheinenlassen des konstruktiven Gerüsts, und ein verwandtes, niemals zu eigentlicher Bewegtheit sich entwickelndes Spannungsverhältnis zwischen longitudinaler und zentraler Tendenz, sowohl in jedem einzelnen Kuppelquadrat wie in dem Gesamtbaum. Auch die Apostelkirche hat — außer der Kopie in S. Marco in Venedig und einer zweiten in St. Johannes in Ephesus — keine Nachfolge gefunden; die weiteren altbyzantinischen Kreuzkuppelkirchen sind kleine Bauten mit nur einem überkuppelten Raum.

Kleinasien, die Pfahlwurzel der byzantinischen Kunst, hat eine Blüte der Miniaturmalerei gesehen, die in direkter Linie hinführt zu der Monumentalkunst Konstantinopels. Am Anfang einer Gruppe von Purpurhandschriften steht die Wiener Genesis (Abb. 206, 207, Tafel V). Von allen Denkmälern hat sie wohl die größte Fülle antiken Lebens und antiker Stilarten in sich eingefangen. Ein sprudelnder Fluß immer weiter gesponnener Erzählung führt in kontinuierlicher Erzählungsart, gelegentlich auch mit Personifikationen arbeitend, Szenen aus dem orientalischen Hirten- und Bauern- oder bürgerlichen und höfischen Leben vor, teils knapp berichtend, teils breit genremäßig ausgesponnen, meist eindringlich charakterisierend und oft mit einer überraschenden Kraft und

Lebenswahrheit Momentanes festhaltend. Auch rein stilistisch weist die Handschrift die größten Unterschiede auf. Mindestens fünf Hände haben an ihr gearbeitet. Künstler, die ganz in der alten hellenistischen Tradition stecken, ja geradezu antike Vorlagen des dritten bis vierten Jahrhunderts zu benutzen scheinen, neben solchen, die nach orientalischer Art diesen tiefenhaltigen, mit atmosphärischen Erscheinungen und Raumperspektiven arbeitenden Illusionsstil verlassen haben und in flachen Streifen, mit vereinfachtem Hintergrund und reduziertem Beiwerk Gestalten von wenig betonter Physis auftreten lassen — ein eigentlicher Illustrator sucht die Gegenstände in festere Umrisse zu fassen, ein Impressionist wirft mit völliger Vernachlässigung der Form ein paar Farbflecke hin, und Wandmaler behalten ihre monumentale Kompositionsart und derbkräftigen Konturen bei. Trotz aller Verschiedenheiten in Auffassung und Stil, die das Ringen zwischen Antike und Orient eindringlich vor Augen führen, kann kein Zweifel sein, nach welcher Seite hin die Handschrift gravitiert: orientalisches sind die Menschen-, Tier- und Pflanzentypen, orientalisches die Art der Erzählung und Gesinnung. Nicht das Triumphale der Josuarolle mit der Zuspitzung auf den Heros. Vergegenwärtigung einer Lebensbreite, neben der jene Handschrift einförmig erscheint, statt der rauschenden Pose verhaltene, ausdrucksvolle Gesten, besonders solche der Devotion und Hingabe, ein stärkeres und ergriffeneres, differenzierteres Mitschwingen, ein Empfinden für die Abhängigkeiten des Lebens und ein Ton sakraler Feierlichkeit, der selbst einfache Genreszenen nicht für profan nehmen läßt.

Nach dieser Seite bedeutet der stilistisch eng verwandte und unbedingt zur gleichen kleinasiatischen Schule gehörige Codex Rossanensis (Abb. 208, 209) mit Darstellungen aus dem Neuen Testament ein Einlenken in engere Bahnen. Die antiken Elemente sind merklich zurückgetreten in diesen flachen Friesen, die nur einen Bodenstreifen geben, auf gegenständlichen Hintergrund verzichten und nur das unumgänglich nötige Beiwerk andeuten. Die Absage an die Perspektive kommt in der Pilatusszene, die eine Zentralkomposition in zwei Flachstreifen übereinander zerlegt, besonders drastisch zum Ausdruck. Alles ist auf die Gestalten gestellt. Trotz gelegentlicher antiker Posen und antik drapierter Gewandung ist die Physis dieser Menschen gebrochen; nicht Schönheit, sondern Ausdruckskraft der Geste, nicht Wiedergabe einer idealen Wirklichkeit ist das Ziel; unter Verzicht auf alles Schmückende und Anekdotische ist nur der riesenhafte religiöse Kern gegeben. Alles Zufällige und Persönliche ist dem Gesetz der großen Form und dem Ausdruck würdevoller Feierlichkeit unterworfen. Vom Codex Rossanensis aus führt eine direkte Brücke zu den byzantinischen Monumentalzyklen der justinianischen Zeit, speziell den Mosaiken von S. Apollinare Nuovo in Ravenna.

Die letzte Phase dieser Schule belegt der Codex Sinopensis, der ein völliges Versinken im Orientalischen bedeutet. Selbst der Bodenstreifen fällt hier weg, ein paar Kulissen und sonst nur Gestalten von ganz heruntergeschraubter Physis mit großen Köpfen und bedeutender Augensprache und von alle Einzel-

züge verwischender Allgemeinheit. Die neutestamentlichen Szenen haben, auch durch die nahe herangerückten weisenden Prophetenhalbbüsten, allen erzählenden und veranschaulichenden Charakter verloren und sind fast zu einer Bilderschrift, die nur mehr bedeuten will, erstarrt. In der Monumentalkunst wird sich nach dem justinianischen Höhepunkt ein ähnliches Erstarren feststellen lassen.

Diese ist im byzantinischen Kreis wieder hauptsächlich durch das Mosaik vertreten. Nach dem Verlust vieler großer Kirchenausstattungen bietet Ravenna nicht nur die besten Beispiele für die justinianische Blütezeit, sondern auch Vorstufen, diesmal von syrischer Färbung: die Mosaiken im Baptisterium der Orthodoxen, S. Giovanni in Fonte, und der Schmuck der traumhaft schönen Grabkapelle der Schwester des Kaisers Honorius, der Fürstin Galla Placidia.

Wie in den kompositionellen Andeutungen auf palästinensischen Ölampullen erscheint in der Taufkapelle S. Giovanni in Fonte (Tafel VI) über symbolischen Architekturthronen ein Kreis großbildiger Figuren: die Apostel, welche die Taufszenen im Scheitel der Kuppel umgeben. Frei schreiten die in einem mächtigen Rhythmus bewegten Gestalten aus, der Eindruck ist nicht mehr intim und von profanem Gefallen an der Fülle der Einzelzüge bestimmt, sondern gleich dem ganzen Raum auf feierliche Größe hin gesehen. Die symbolische Sphäre ideeller Hoheit, die durch die syrischen Architekturphantasien des viermal wiederkehrenden Altars und der Thronessel, zwischen unten und oben, zwischen das Akanthusgerank der Wände und die Liturgie der Kuppel eingeschaltet, gleichsam eine feierliche Pause ankündet, läßt den Gedanken an idyllische Diesseitigkeit, die in den römischen Katakomben lebte, nicht mehr aufkommen. In den Mosaiken der Grabkapelle der Galla Placidia (Abb. 210) ist der Gesamtton vielleicht persönlicher gestimmt — dem Betrachter des zwanzigsten Jahrhunderts will es so scheinen —: der Gute Hirt zwischen den Schafen, aber mit Purpurtunika und Kreuz, die Apostel- und Heiligenfiguren, sie erinnern an die Bildertypen des vierten Jahrhunderts, aber die Bildseele ist wieder, wie in den Bildern des Rossanokodex, abgerückt; die Grenze zwischen Profanem und Sakralem, das zunächst in dieser gesteigerten Feierlichkeit einfach monumentaler Formen gesehen wird, ist bewußt. Die zeitlich nächsten Hauptwerke, die kleinen Mosaiken aus dem Neuen Testament im obersten Streifen der Langwände von S. Apollinare Nuovo in Ravenna (Abb. 211, 216 oben) an der Wende vom fünften zum sechsten Jahrhundert und das etwas jüngere Apsismosaik in Cosmas und Damian in Rom (Abb. 212) führen diesen Stil weiter: bestimmt, fest umschlossen stehen die Figuren, und was die Vorstellung an antiker Weichheit der malerischen Erscheinung oder an anatomischer Korrektheit der Proportion einbüßt — eindrucklich zu beobachten in einer Gegenüberstellung der alttestamentlichen Szenen des vierten Jahrhunderts in Maria Maggiore in Rom (Abb. 168, 169) mit den neutestamentlichen Bildern um 500 in Apollinare Nuovo (Abb. 211) —, das gewinnt der byzantinische Stil an programmatischem Dasein.

Die Vereinfachung der künstlerischen Aussage, die vermöge der inneren Bewegtheit des Ostens das Liturgische schärfer und weit weniger vom Heidenischen her überschleiert zu fassen imstande ist, klingt mächtig an in dem Christus über den Wassern, den Aposteln und den Blutzügen Cosmas und Damian in Rom; die Gegenwart der Stifterbilder erhebt den feierlichen Akt zu augenblicklicher Unmittelbarkeit. Aus der vagen spätantiken Allegorie und ihrer kryptischen Zeichensprache schmiedet diese neue Kunst, die in Byzanz den Mittelpunkt vieler Fäden aus dem ganzen Länderreichtum um das östliche Mittelmeer zusammenzieht, die Festform einer allgemeinen Symbolik, in der es einmal kaum mehr schmückende oder füllende Beiwerke, sondern nur noch Beziehungen und Bedeutungen geben wird. Das Artistische wird so aus seiner zentralen Stellung gerückt — das Zeitalter Justinians mit seiner Verbindung von Staatsmacht und sakraler Vorstellung begreift das antike Erbgut nicht mehr als einzig möglichen Ideenausdruck, sondern als gelegentlich gewählte Steigerung.

Einen künstlerischen Höhepunkt so gearteten Willens und Geistes, verkört von der Huld des mächtigen Stifters Justinian und getragen von einer mit den vollsten Erfahrungen in der hochgezüchteten Form des altorientalischen Glasmosaiks arbeitenden Künstlerschaft, stellt der Schmuck von S. Vitale in Ravenna dar; an ihm kann etwa geahnt werden, was die Hagia Sophia einmal war. Sicher ist diese Welt einer imaginären Optik dem Westen zunächst nicht weniger fern mit ihrer Durchdringung von Augenblick, Tatsachensinn und Magie, als die Farbenglut eines echten Perserteppichs. Der Bildschmuck von S. Vitale in Ravenna, die Prozession der Erwählten in Apollinare Nuovo, der Gottesthron der Madonna in der Apsis in Parenzo, sie sind nur zu begreifen, wenn man sich die kurz währende Überschneidung der größten Kraftlinien der Zeit, den universalen Geist des byzantinischen Hofes mit seiner durchaus individualistischen Kultur des justinianischen Zeitalters vorstellt. Kein Menschentum, wo die letzten Lebensmöglichkeiten aus Massenbewegtheit im Sinne altchristlicher Gemeinschaften entspringen — Recht, Weisheit und Gnade durchdringt der im Grunde östlich abstrakte Wille dieser Kultur nicht minder klar, als er Leidenschaften zu durchschauen und allgemeingültige Vorstellungsgesichte scharf zu formen weiß: der Immanuel in der Apsis von S. Vitale (Abb. 213) als größter Ausdruck einer von der Antike her gesehenen Gottesmajestät — ein Programmbild des ganzen Mittelalters, wenn man an Tympanondarstellungen bis zum gotischen Weltenrichter denkt —, die Stifterbilder mit ihrer rücksichtslosen Charakteristik der Akteure einer höchst feierlichen Handlung (vgl. Abb. 215), die symbolischen Geschehnisse und Gleichnisse (Abel und Melchisedek u. a., Abb. 214) mit der scheinbar so selbstverständlichen Deutlichkeit der Gebärden und Umstände. Der Raumsinn des basilikalen Gotteshauses wurde kaum jemals stärker als Akkord angeschlagen, als in dem gleitenden Rhythmus der Prozessionen in Apollinare Nuovo (Abb. 217), und die unwillkürlich das Auge in Unwirkliches hineinführende Strahlung des

Glasmosaiks — einzig vergleichbar mit dem Zauberhaften frühgotischer Glasfenster, wenn die volle Sonne sie aufzucken läßt — ist mit gleicher Kraft nicht wieder so ausgewertet worden wie in der kurzlebigen Mosaikkunst justinianischer Zeit.

Zwei Spätwerke der klassisch-byzantinischen Kunst müssen hier noch verzeichnet werden. Rom, wo der Stil bis ins neunte Jahrhundert als Schulübung fortlebt, besitzt in dem Huldigungsbild der Comodillakatakombe (Abb. 218) eine feine und zarte Übersetzung der machtvolleren Widmungsbilder in Ravenna. In der Demetriusbasilika in Saloniki ist mit den Stifterfiguren des siebenten Jahrhunderts ein weiteres Probestück der altbyzantinischen Begabung für die Gestalt der Tatsachen erhalten (Abb. 219); die östliche Synthese von Idee und Ausdruck, wie sie zuerst in dem Sarkophagfragment aus Konstantinopel (vgl. S. 22, Abb. 188) als oströmische Formulierung hellenistischer Überlieferungen erschien, ist wiederum bedeutsam als Vorausbildung mittelalterlicher Gegebenheiten, die eines Tages im Westen — in Rom — und im Norden im elften Jahrhundert (vgl. S. 132) erscheinen.

Es bezeichnet doch wohl das Schicksal dieser in Lichtfluten transzendent strahlender Farben und groß gesehener Flächen sich erschöpfenden justinianischen Kunst, daß sie im Bereiche monumentaler Plastik eigentlich nicht fruchtbar sein konnte — nicht anders wie die innerlich etwa verwandte Bildkunst ottonischer Zeit (vgl. S. 63ff.). Wo auf ravennatischen Sarkophagen Christus und seine Begleiter zwischen Palmen auftreten (Abb. 220, 1), da spricht noch die altchristliche Antike mit ihren Hellenismen nicht wesentlich anders wie in dem Siegesgenius des Verkündigungse Engels im Ottomanischen Museum in Konstantinopel (Abb. 221). Das besondere Gesicht altbyzantinischer Bildnerei ist eher thematisch bestimmt; es zeigt sich in den symbolisch erscheinenden Schmuckformen und ihrem auf präzise Deutlichkeit und Glätte der Form eingestellten Gepräge, den Reliefs mit den Brunnen und Pfauen (Abb. 220, 2) und den vielen anderen rein orientalischen Requisiten feinblättriger Rankenwerke voll andeutender und gleichnishafter Beziehungen: Kreuze, Tauben, Greifen, Lebensbaum, die im Bunde mit den spitzblättrig scharfen, wie aus Erz gegossenen Ranken, bald in Medaillons geschlossen, bald nach Art von Geweben als Einzel- oder Rapportmuster auf den Brüstungsplatten sich ausbreiten, die ägyptisch starren Kessel der Trapez- oder Korbkapitelle umspinnen oder als reine Liniengeflechte über Pfeiler und Simsband langsam fließen (Abb. 226—228). Eine unantik satte, aus dem schweigsamen Wissen asiatischer Werkkunst herkommende Formenwelt — die Bogenschützen- und Fabeltierstoffe (Abb. 224, 225) der byzantinischen Reichswebereien, unvergleichlich kostbar an Material, Verarbeitung und Muster, besagen genug über die Quellen dieser von Persien ebenso wie etwa noch vom alexandrinischen Ägypten ihre Motive zusammenholenden Welt. Blickt man auf die Kleinbildnerei des Elfenbeins, so entfaltet sich in Werken, wie dem Erzengel des Londoner Diptychonflügels (Abb. 223), dem Gegenstück der Thronassistenten des

Immanuel in der Apsis von S. Vitale in Ravenna, noch einmal ein Blick auf die sieghaft dauernde hellenische Schönheit und technisch ganz hochstehende Gebilde, wie der Christus und die Madonna auf der Berliner Doppeltafel (Abb. 222, Tafel VII) mit ihren syrischen Gesichtszügen und ihrer an die Maximianskathedra in Ravenna (Abb. 194) erinnernden Ornamentik, berichten von solchem Weiterleben im Dienste einer großen Zeremonialkultur, die Kaiser und Kaiserinnen, Ritterheilige und gelegentlich Prozessionen oder Zirkusspiele im Bereich ihrer Vorstellungen sieht und abbildet.

Das byzantinische Mittelalter

Der kurze schöne Traum der klassischen altbyzantinischen Kunst war lang in abstrakter Auszehrung erstickt, als mit Leo dem Isaurier der „Bilderstreit“ Tatsache wurde. Die Wolke des Islam hatte ihre Schatten vorausgeworfen; in der überspitzten Geistesspekulation des byzantinischen achten Jahrhunderts kommt der Kampf gegen den Bilderdienst zu voller Entladung. Vorübergehend scheint es, als sollte alle nicht gegenstand- und körperlose Form von den in Kampf, Blut, Behauptung sich erschöpfenden Gewalten erstickt werden, als sollte der uralte Wüstenmythus eines bildlosen Gottesglaubens endgültig obsiegen. Weltgeschichtlich betrachtet ist das Jahrhundert des Bilderstreites wohl als eine größte der immer wieder auftretenden Psychosen zu verstehen, die, indem sie jeden Kompromiß zum schaubar Gleichnishaften und so notwendig Relativen in der künstlerischen Wurzel des sakralen Werdens und Lebens ablehnen, im Eise ihres eigenen Denkwanges absterben, soweit sie nicht von der größeren Vitalität des Lebens schließlich aufgesogen werden, so aus der Verneinung eine neue, anders gerichtete Behauptung des Schaubaren erzeugend. Letzteres ist das Schicksal des mittelalterlichen Byzanz und seiner Kunst — „der großen Lehrmeisterin des Abendlandes“.

Während der Pause des Jahrhunderts, das zwischen dem Bilderverbot (726) und der Wiederaufnahme des Bilderdienstes durch das Konzil von Konstantinopel (843) liegt, hat im Osten das Bauernland Armenien allein ungestört seine älteren Überlieferungen im Kirchenbau und Bilderschmuck weiterentwickelt. In dem fernen, Persien benachbarten Bergland lebt seit altbyzantinischer Zeit bis ins späte Mittelalter, begünstigt von dem Interesse seiner Gaufürsten, die gelegentlich in ihrer persischen Tracht in Stifterreliefs erscheinen (Fürst Gagik mit dem Kirchenmodell in Achthamar am Wansee, zehntes Jahrhundert), eine eigene Form christlicher Ostkunst, die durch ihre Zentralbauten nicht minder ausgeprägt auftritt, als sie durch die Fülle ihrer Architekturplastik und deren eigenwillige Formung innerhalb des Weges der uralten, von Syrien und Ägypten ausgehenden Mutation der spätantiken Residuen zu mittelalterlicher Formentkörperung und Formvergeistigung einen wesentlich gewichtigen Ablauf aufzeigt. Mögen die frühen Bautypen, wie die über vier Rundnischen die Mittelkuppel emportragenden Rundbauten, z. B.

die Gregorkirche in Etschmiadzin am Ararat u. a., aus altbyzantinischem Formenschatz stammen; die Fortentwicklung dieser persisch-asiatischen Rundtempelformen mit ihren Vier- oder Achtpaßgrundrissen, mit ihrer seit dem siebenten Jahrhundert immer wiederkehrenden eigenen Kreuzgestalt, mit der schlanken, kristallhaften Erscheinung ihrer Aufrisse, wo der blockige Turmzylinder der Kreuzkuppel über vierstrahliger oder runder Mantellinie des Unterbaues zwischen Strebenischen oder Ecksporen immer höher und steiler getrieben wird — typische gliederlose Massenbauten, wie spätere russische Kirchenreliquiare etwa das im kleinen zeigen —, diese Entwicklung ergibt nicht lediglich das Bild der besonderen Bahn einer in sich abgeschlossenen Volkskunst höchster Art. Denn der Gesamtanblick dieser Architektur, ihrer strengen rhythmischen Außengliederungen (etwa in den Wandnischen der Kathedrale von Ani oder in den flächenhaften Geweben einer echten Mauerplastik in Achthamar, Abb. 230), er trägt so viel von Bezügen zu dem frühmittelalterlichen Formprozeß im Westen an sich, daß die armenische Frage — mag sie gelegentlich überbetont worden sein — zum mindesten in der Bedeutung einer schicksalsmäßigen Parallelerscheinung zur mittelalterlichen Kunst des Westens und Nordens immer wieder gestellt werden können. Nicht nur in der eigentümlichen Feierlichkeit der Jungfrauengestalten des langobardischen Sta. Maria della Valle bei Cividale (Abb. 324) inmitten syro-byzantinischer Ornamentik, in vielen Lebensäußerungen romanischer Formwelt in der Lombardei, in Gallien und den germanischen Ländern leben Einstellungen zur Form, in denen der unantike Affekt und die unpersönliche Werkgesinnung, die in der Plastik der armenischen Kirchenbauten vom achten bis zum vierzehnten Jahrhundert als feste Gegebenheiten sich entwickeln (vgl. Achthamar, Abb. 230, 231), und damit das Grundrätsel der mittelalterlichen Kunst überhaupt stets wieder auftauchten. Auf Byzanz hin angesehen aber betont dieses abgeschlossene Gebiet die Einheit der volkstümlichen künstlerischen Strömungen in den Klöstern des Ostens, die im Reich am Bosporus in dem Augenblick tatwirksam werden, als mit dem Ende des Bilderstreits die Gestaltung der schaubaren Dinge wieder einsetzen durfte.

Innerhalb altbyzantinischer Bildkunst entschied das antike Schönheitsideal — gesehen durch die orientalisch leiblosere, einbildige Vorstellung monumentaler Gegenwart. Ausdrücklich Volkstümliches — sei es als primitive Gestaltungskraft oder als Buntheit der Assoziationen — war nicht in ihr, soweit es um die Zeit ihrer klassischen Höhe unter Justinian und die nächsten Generationen geht. Die Phantasien des sogenannten Chludovpsalters in Moskau aus dem neunten Jahrhundert, der dem Studionkloster in Konstantinopel entstammen soll, sind in altbyzantinischem Bereich nicht vorstellbar; Gemütsstimmung und Haltung ist grundsätzlich anderes. Neuerdings spricht das Volk, die Schar der namenlosen Gläubigen, die nicht über die Weisheit und Dialektik der an der Mittelmeerantike orientierten Oberschicht, doch über Impuls und Stoßkraft, über die Hingabe und die scharfen Augen der großen,

in den Ostvölkern immer wieder bereiten Gemeinschaften verfügen. Eine eigene, neuerdings an Syrisches erinnernde Vermischung von Wirklichkeitsgefühl und Blick für das typisch Einmalige tritt nun dem antiken Naturalismus gegenüber, zersetzt allmählich die Statik seiner monumentalen, mittelmeerländischen Ruhe und formt schließlich die gesamte Bildvorstellung in die großartige Magie des Ikonischen um. (Die Möglichkeiten zu diesem Weg lagen schon in dem Ostrom des Justinian, aber die Spätantike stand noch zu nahe, um der östlichen Spannung volles Recht einzuräumen.) Zwar scheint es, als wollte nach dem Bilderstreit mit den Makedoniern (seit 867) in Byzanz erneut die Rückkehr zur antiken Form innerhalb der tonangebenden, aber in ihrem Wirkungskreis schon ungleich stärker umschränkten Hofkultur bewußt einsetzen — der berühmte, aus seinem Zusammenhang mit altchristlichen Vorstellungen erklärte Parisinus 139 (vgl. S. 18, Abb. 162, 238) oder die Pariser Gregorhandschrift mit ihren hellenistisch schönen Figuren, Gruppen und Szenerien (Abb. 236) sind am Ende des neunten Jahrhunderts entstanden —, aber die Zukunft der byzantinischen Buchmalerei und ihre Auswirkung im Abendland liegen nicht in dieser scheinbar griechischen Spätblüte. Wie seit dem achten Jahrhundert das thematische Interesse sich von der Gleichnissprache der alttestamentlichen Stoffe und Exegesen abwendet und der historischen Anschauung der Heiligenleben, der sogenannten Menologien und Martyrologien, der marianischen Texte neben den Tetraevangelien, den Büchern der vier Evangelisten, ihre besondere Liebe widmet, so wird das Blickfeld der künstlerischen Tatsachen von dem in sich ruhenden Sein des spätklassischen Impressionismus langsam und beständig weggerückt, um in der prachtvollen Epik einer ausgebreiteten Typenschilderung ihr volles Genüge zu finden. In dem berühmten vatikanischen Menolog, das Basilius II. (gest. 1025) gewidmet ist, erreicht dieser eigentlichste erzählende Bildstil des byzantinischen Mittelalters einen Höhepunkt: ein heftig bewegtes, und doch immer mit dem Schleier des Heilig-Geheimnisvollen, selbst des Grausamen umhülltes Leben spricht in der erschütternden Bereitschaft oder Verlassenheit der Märtyrergestalten, in der wilden Tatkraft der Henker und der hinter solchem Geschehen unfühlsam großartig sich aufbauenden Natur mit ihren Felsklüften (Abb. 240) oder in dem säulenhaft Mächtigen der Lehrer vor Tempelkulissen, über die der erhabene Flächensinn altsyrischer Architekturphantasien gleitet. In den Marienbildern des vatikanischen Jakobuskodex aber, einer reifen Redaktion der seit dem achten Jahrhundert mächtig anwachsenden Marienbildvorstellungen, ist dieser neue, auf scheinbar raumlosen Goldfeldern ausgebreitete melodische Rhythmus voll innerer Gesammeltheit zu lyrisch schöner Form geworden, prachtvoll in seinen Gebärden (Abb. 241) und der durchsichtigen Klarheit der Farben; aus letzter Erinnerung an antike Weisen rauscht die mittelalterliche Seele auf. Nicht die zum Teil syrischen Formalien dieses Stils, der hohe Ton der Haltung gegenüber den objektiv vorstellbaren, allgemein verbindlichen Zeitwerten ist es, der dem romanischen Abendland in solchen Schöpfungen immer wieder bedeutsam vor Augen stand.

Das Wesen und die Grundstimmung dieser Haltung strömt aus den Ikonen. Das — der Idee nach — porträtmäßige Andachtsbild mit den Typen Christi, der Gottesmutter, den Heiligen bedeutet der Zeit nach dem Bilderstreit den wahren Angelpunkt aller Bildaufgabe. Es ist nicht so, daß nur eine kanonische Regel der Deskription den mächtigen Zwang dieser Andachtsdarstellungen bestimmte — wo dieses allein der Fall wird, geht es nicht mehr um künstlerische Anliegen (und dieser Fall tritt im byzantinischen Mittelalter überhaupt nicht, in der Neuzeit erst spät ein). Es ist vielmehr die dem Westeuropäer vielleicht schon seit dem dreizehnten, sicher seit dem vierzehnten Jahrhundert schwer verständliche unpersönliche Versenkungsmöglichkeit in die Idee einer ganz Gegenstand gewordenen sakralen Erhebung, die schließlich im Entstehungsprozeß des Werkes, im Werden des Bildes selbst — wie überliefert wird — einen liturgischen Akt sieht. So ganz hingegeben an den Gedanken des Mysteriums und erfüllt von seiner Wirklichkeit, lebt die Typik der byzantinischen Ikonen ein wahrhaftes Leben, dem Tatglauben der Frühscholastiker des Westens vielleicht vergleichbar; so werden ihre Typen — sei es ein noch hellenistisch gefühlter Jünglingskopf, wie der frühe Panteleimon in Kiew (Abb. 242), sei es eines der gefeierten Marienbilder, welche die Legende bis auf den Evangelisten Lukas zurückführt, sei es der syrische Christuskopf oder eine der strengen, fest bestimmten Schilderungen der Heilsgeschichte, wie die Verklärung (Abb. 243) — zum Fundament und Bestand des künstlerischen Geistes innerhalb der zeitlosen ostchristlichen Völker des zweiten Jahrtausends; des Geistes, den nicht die Wandelbarkeit der schaubaren Bewegungen und Stilerlebnisse — die zu keiner Zeit ganz spurlos an den Ikonen vorübergingen —, sondern allein die stets lebendige Kraft seiner Gemütsstimmung, die Ewigkeit der Bildseele, bestimmt, — des Geistes, der allein Byzanz überdauert.

Angesichts der Bedeutung, die der Bildform des byzantinischen Mittelalters in ihren Miniaturen und Ikonen für den Formprozeß des romanischen Abendlandes und seiner Bildgestalt zukommt — es ist für den mittelalterlichen Westen von der Karolingerzeit bis zur werdenden Gotik gleichsam das stets vor Augen stehende Ideal einer normativen Formgebung, was man von den Byzantinern entgegennimmt —, mag es gerechtfertigt erscheinen, daß dieser Zweig der mittelbyzantinischen Kunst an die Spitze gestellt wurde. Verglichen mit ihm trägt die Geschichte der monumentalen Bau- und Bildaufgaben im Ostrom der Makedonier und ihrer Nachfolger kaum das Gepräge allgemeiner Wirkungsweite. Selbst die wandernde Werkkunst der Elfenbeine, Goldschmiedearbeiten oder Stoffe hat vermöge ihrer außerordentlichen Subtilität nicht eigentlich formzeugend in dem Maße auf den Westen gewirkt wie etwa der Flächenrhythmus mittelbyzantinischer Miniaturen; Plastik, Baukunst oder Monumentalmalerei greifen über die byzantinischen Vorposten an der Adria und im Mittelmeer (Venedig und Sizilien) im zweiten Jahrtausend nur selten hinaus; die wahrhaften Felder ihrer Expansion liegen im Osten, namentlich in den Slawenreichen und im griechischen Inselgebiet.

Innerhalb der mittelbyzantinischen Baugeschichte herrscht der Zentralbau. Es sind die alten Grundtypen der Kuppelbasilika und der Kreuzkuppelkirche über vier oder acht Stützen, die fortlebend aus der Weitlagerung der Frühzeit mehr und mehr zu schlank aufragenden, kubisch geschlossenen Gebilden werden, und denen die seit der Einführung des Tambours (etwa im zehnten Jahrhundert) hochgestellte Kuppel das besondere östliche Gepräge verleiht, so etwa wie es im Bilde der russischen Kathedralen am eindrucklichsten in westlicher Vorstellung bekannt ist. Der ältere Typus der Kuppelbasilika, den die Hagia Sophia in Konstantinopel zu einmaliger Höhe erhoben hatte, erhält im neunten Jahrhundert in der Koimesiskirche in Nikäa mit dreigliedrigem Altarhaus und dominierendem Kuppelraum eine entwicklungsfähige Form für die Folgezeit: Ausbreitung des Altarhauses, Unterdrückung der Längsachse durch Reduktion der Emporen und stärkere Isolierung der liturgischen Teilformen, die schließlich (im zwölften Jahrhundert) zu einem festen Schema dreibis viergliedriger Ordnung (Altarhaus, Schiff, Innen- und Außennarthex) wird. Die Chorakirche (Kachrije Djami, Abb. 233) und der Pantokrator (Zeirek Djami) in Konstantinopel verkörpern diese letzte Phase mit ihren vornehmen Gliederungen und dem reich differenzierten Reiz der allmählich ansteigenden Kuppeln.

Die machtvollsten Werke der byzantinischen mittelalterlichen Baukunst aber entstehen aus dem Schema der Kreuzkuppelkirchen, deren Grundtyp, die Apostelkirche, im elften Jahrhundert in S. Marco in Venedig, wie S. 34 erwähnt, wiederholt ist. Die östlichen Bauten des Vierstützensystems, bei denen die Hauptkuppel über schlanken Säulen emporsteigt: die Theotokoskirche des Hosios-Lucas-Klosters in Stiris in Griechenland um 1000 oder die vermutliche Kirche des Theodoros Tiro, die Kilisse-Djami in Konstantinopel, erscheinen mächtig und streng. Reich und prunkvoll wird das System der Achtstützenbauten: die ausstrahlenden Raumachsen der weiten, auf den acht Pfeilern zwischen Altarhaus, Narthex und Seitenbogen lagernden Hauptkuppel saugen die Eckräume bis zu geringen statischen Restformen auf (Katholikon des Hosios Lucas in Stiris vom Anfang des elften Jahrhunderts, Tafel VIII) oder unterdrücken sie (Nea Moni auf Chios); der emporenlose Innenraum des Schiffes erhebt sich zu freier und kühner Steilheit (Daphni bei Athen aus dem späten elften Jahrhundert), der Anblick von außen gibt klare Blockkörper von monumental einfacher Gestalt (Abb. 232). So vollendet sich die Tendenz der ost-römischen Sakralbaukunst in ihrer denkmalhaften Erscheinung; auch dann noch, wo bei Spätwerken, wie der Panagia Paragoritissa in Arta im Epirus (dreizehntes Jahrhundert) die Wucht der Außenerscheinung das Innere übertrifft, ist es zuerst die großartige Ruhe, die Lagerstille der Tempelschwelle zwischen Gegenwärtigem und Magischem, das diese Baukunst grundsätzlich von der Dynamik des westlichen Mittelalters trennt. Kein Zufall, daß die reine Basilika in dem mittelbyzantinischen Formenschatz bedeutungslos bleibt; die Idee der Denkmalskirche des Ostens verträgt sich nicht mit dem richtungsbestimmten Zug der westlichen Basilika.

Der Bilderstreit hatte die Mosaizisten und Maler vorübergehend aus dem Land vertrieben; in Mittelitalien und namentlich in Rom wirkte ihre Tätigkeit fort. Das Bedeutendste besitzt die Zenokapelle bei S. Prassede in Rom; in dem Kuppelmosaik mit den viktorienartigen Engeln, welche das Brustbild Christi tragen, erkennt man ein zwar müdes, aber immer noch bedeutsames Fortleben der repräsentativen altbyzantinischen Gebilde. In anderem Sinne haben die Randbezirke und Nachbarländer des byzantinischen Reiches ältere Traditionen festgehalten: die realistischen syrischen Typen mit ihren gedrungenen Gestalten begegnen in Armenien, in Kappadokien und Ägypten innerlich kaum verändert bis ins späte Mittelalter.

Die makedonische Dynastie bringt mit der Baukunst die Monumentalmalerei wieder zu Ehren. Die klassische Form setzt sich neuerdings durch, die Nea in Konstantinopel, die nicht mehr steht, und die übertünchten Mosaiken der Hagia Sophia gelten als die Hauptwerke der „zweiten byzantinischen Renaissance“. Erhalten hat sich ein Werk dieses Stils in dem wunderschönen, zarten Apsismosaik der Madonna zwischen den Erzengeln in der kleinen Panagia Angeloktistos bei Larnaka auf Cypern; es ist da noch einmal der majestätische Fluß der Gewänder über groß gesehenen — gegenüber der justinianischen Zeit gebrechlich graziös gewordenen — Figuren, die Haltung, die in der Miniaturmalerei etwa der Pariser Gregorkodex (Abb. 236) veranschaulicht. Der allgemeinere Zeitausdruck aber liegt wieder nicht in dieser bewußten Retrospektive, er berührt sich vielmehr eng mit den volkstümlichen Strömungen der Buchmalerei. In dem Kuppelmosaik der Hagia Sophia in Saloniki, dem bedeutendsten Werk dieser Gattung aus dem neunten Jahrhundert, ist die derbe Drastik des Christuskopfes, die bewegte Pose der umgebenden Figuren, nicht zuletzt das neue Motiv der den Thron Christi schwebend tragenden Engel, ein Kennzeichen für die größere liturgische Gespanntheit, die nun die innerliche Abwendung der Volksmeinung von dem Profan-Feierlichen der altbyzantinischen Bilder — die schließlich als wesentlichstes Ergebnis des Bilderstreites sich nicht mehr unterdrücken ließ, wenn auch der Hof zunächst andere Wege ging — formbestimmend und formgebend ausdrückt; der byzantinischen Wandmalerei des Mittelalters alle die Züge größter Zucht und strengster Ausschließlichkeit aufprägend, denen die akademische Artistik des neunzehnten Jahrhunderts lange genug fassungslos gegenüberstand. In Wirklichkeit umschließt die scheinbare Starre der mittelbyzantinischen Mosaik- und Freskomalerei vom zehnten Jahrhundert bis zu ihrem Untergang in der türkischen Überflutung eine ebenso reiche wie psychologisch vielgestaltige Welt, die allerdings ohne Erkenntnis der religiösen Tiefen des Ostens — bis auf Dostojewski und die Gegenwart — stumm und stumpf erscheinen kann.

Die drei Phasen, welche diese vornehmliche Sakralkunst durchläuft, lassen sich durch drei Hauptwerke bzw. Gruppen veranschaulichen: die Mosaiken des Katholikon des Hosios Lucas in Stiris (Abb. 245, 246) im frühen elften Jahrhundert, die Mosaiken von Daphni und die in Venedig und Sizilien im zwölften,

endlich die Wandmalereien des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts von den Mosaiken der Chorakirche in Konstantinopel bis zu den Fresken der Kirchenburg Mistra am Taygetos in Südgriechenland. Der schönste Ausdruck einer hohen Feierlichkeit liegt bei den Frühwerken; der Typus des segnenden Christus über der Königstür des Hosios-Lucas-Klosters (Abb. 246) gehört zu den verklärtesten Christusbildnissen überhaupt. Diese Monumentalmalerei des byzantinischen elften Jahrhunderts ist nicht wirklichkeitsfremd, die historischen Szenen des Christus- und Marienlebens (Kreuzigung oder Höllenfahrt in Nea Moni auf Chios) besitzen die eigentümliche, aus der Leidens- oder Siegesstimmung der evangelischen Texte erfüllte, lebendig mitleidsame Fassung, die fortan durch das ganze Mittelalter nicht nur des Ostens fortlebt — nicht zuletzt wieder schaubar als Grundakkord ideenverwandter Bildgesinnung in der großen abendländischen Kunst des dreizehnten Jahrhunderts, unter anderen Voraussetzungen, aber innerlich vergleichbar im Gehalt des künstlerischen Wollens. Ganz anders die nächste Phase: die formenreiche Schilderei des byzantinischen zwölften Jahrhunderts, zuerst etwa in den zierhaft sentimental, eklektisch formvollendeten Typen von Daphni bei Athen (vor 1100) ausgebildet. Diese Richtung kennt Stimmungstiefe nur als äußerliches Erbe, am besten gelingen ihr dekorative Aspekte großer, einheitlicher Programme. Sie breitet sich am weitesten aus; die Mosaiken von S. Marco in Venedig (Abb. 244) und die Prunkschöpfungen der Normannen in Palermo (Cappella Palatina, Abb. 431, Martorana) und Monreale verkörpern einen in der Sicherheit ihrer Kompositionen, dem gepflegten Ensemble ihrer Farbgebungen schulmäßig gewordenen Stilbetrieb. Es ist wohl die zu enge Berührung mit der Buchmalerei als notwendige Folge der im Lauf des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts gewaltig anschwellenden Werkstätten, die zu einem Erlahmen der monumentalen Spannkraft, zu schematischer Wiederholung führt. Achtbar in der nie versagenden Größe einer bewußt arbeitenden Flächenkunst (vgl. die Apsis von Monreale, Abb. 247) mag vor den Werken der venezianischen und sizilischen Griechenschulen der Eindruck inhaltlich schon blutarmer, erstarrender Gesichte einer überwiegenden Kunstfertigkeit am ehesten gelten, ohne daß damit ein Letztes über die Tragkraft und räumliche Wirkungsmöglichkeit gesagt wäre. Daß im Umkreis dieser Mosaikbildnerei des zwölften Jahrhunderts auch die Profankunst eine beanspruchte Aufgabe war — die Geschichte erzählt von prunkvollen Sälen in Byzanz seit dem ersten Makeдонier Basilius, von dem Stifter der Cappella Palatina in Palermo, Roger II., haben sich dekorative Schildereien mit Jagdszenen im Königsschloß dortselbst erhalten —, ist nicht außer acht zu lassen, denn nicht zuletzt erscheint der Ton der Erzählung und die Umständlichkeit von Szenerie und Bericht (vgl. Torcello, Abb. 249 und Monreale, Abb. 248) als Folge des nicht mehr einheitlichen Gesichtskreises, dem die Versenkung in das Symbolhafte der alten Typen auch nicht mehr so hohes Gebot sein kann, wie den wieder geschenkten Bildzeichen der ersten Jahrhunderte nach dem Bilderstreit.

Es ist ein merkwürdiges Faktum, daß die entscheidenden Werke der dritten Phase mittelbyzantinischer Monumentalmalerei — die Wandmosaikien der Chorakirche (Kachrije Djami) in Konstantinopel — im gleichen Jahrhundert, ja im gleichen Jahrzehnt (1303) entstehen, in dem Giotto in der Arenakirche in Padua (1307) das Großwerk des Trecento malt. Man denkt unbeschadet der byzantinischen Typen und Formen vor der räumlich bestimmten Bühne der Marienbilder der Chorakirche unwillkürlich an den Florentiner; stärker als die trennenden Wortgepräge erscheint das empfindsame Auge der Zeit für alle Zufälligkeit des Lebens und der Wille, inmitten solcher Augenblickswelten das typische Geschehen zur Gestalt zu erheben. Es ist nicht so, daß der Osten Westliches in sich aufgenommen hätte in entscheidendem Maße, aber die Zeit scheint die Kulturkreisgrenzen für eine Spanne zu verwischen, Byzanz und Florenz scheinen sich im frühen vierzehnten Jahrhundert zu begegnen. Zu einem Austausch kommt es nicht, denn wohl bleibt die neue räumlich-illusionistische Bildvorstellung, die in der Chorakirche die alte magische Dynamik des Goldgrundes verschwinden läßt, auch fortan in der byzantinischen Malerei bestehen, aber die Typen der Schilderung werden im Laufe des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts wieder streng und reserviert, und nur das seltsam innerlich Bewegte ihrer Erscheinung (vgl. die Szenen aus dem Marienleben in der Peribleptoskirche in Mistra) erinnert an gotische Parallelen des Westens. Als Ganzes betrachtet überwiegt im Antlitz dieser letzten Phase die liturgische Feierlichkeit und das Kanonische der Erzählungsformeln, das namentlich in klösterlicher Abgeschlossenheit in den Slawenländern oder auf dem Athosberg die heilige Tradition bis in die Neuzeit zu bewahren vermochte.

Mit der Idee byzantinischer Werkkunst verbindet sich der Begriff des ungewöhnlich Kostbaren und vortrefflich Prunkvollen seit alters. Die Unterweisung (Schedula) des Theophilus — im zwölften Jahrhundert im Westen als die älteste erhaltene Werkweisung des Mittelalters geschrieben und an antiken und byzantinischen Erfahrungen werkkünstlerischer Gestaltung überreich — ist im Hinblick auf die Wendung „*quas habet Graecia*“ (wie Byzanz es hält) hierfür nicht minder bezeichnend als die Berichte und Bestände westlicher Heiltumskammern (d. h. der Museen des Mittelalters), die byzantinisches Gerät oder morgenländische Gewebe immer wieder als besonderes Gut hervorheben. Nicht allein die hohe technische Kultur Ostroms in seinen Goldschmiedearbeiten, seinen Zellenschmelzen, der fabelhaften Pracht seiner Seiden- und Goldgewebe — der Zauber des Östlichen überhaupt spricht ja in diesen Dingen am unmittelbarsten. Seit dem Zeitalter der Kreuzzüge ist die höchste Sammlerbegierde nach ihnen nicht mehr verstummt.

Die beiden vornehmsten Techniken, das Goldzellenemail und die Seidenweberei, gelten als Monopol des byzantinischen Hofes. Beide sind zweifellos östlicher Abstammung; ihre größte Blüte erleben sie in der makedonischen Zeit des zehnten und elften Jahrhunderts. Die Umbildung der alt-

christlichen Typen, die in dem Kreuz der Sancta Sanctorum (Abb. 254) als ägyptische Prägung anzusprechen sein werden, zeigt die Staurothek (d. h. Kreuzreliquienikone) des frühen elften Jahrhunderts der Münchener Reichen Kapelle (Abb. 255), ein Werk von unbeschreiblichem Glanz der leuchtenden Schmelze, stilistisch den Typen der Menologien (vgl. oben) verwandt. Die byzantinischen Gewebe dieser Zeit sind durch ihre Fabeltiere aller Art genugsam bekannt; kennzeichnend ist das Verschwinden der figürlichen Motive, deren sich die Stickerei des byzantinischen Mittelalters in reichstem Maße bemächtigt. In der Dalmatika Leos III. aus dem zwölften Jahrhundert in Rom (Abb. 259) ist eines dieser aus der Malerei vorstellbaren Prunkgewänder in natura erhalten; die Kaisergewänder, wie sie Sizilien im zwölften bis dreizehnten Jahrhundert schuf (vgl. Tafel XXXIX), bedeuten eine Fortsetzung dieser mit dem lateinischen Kaisertum (seit 1204) im Osten erlöschenden Kunst. Schließlich sei der Plastik gedacht, die aus dem Bereich des Monumentalen fast ausgeschaltet in vorbildlich gepflegten Elfenbeinschnitzereien der Klappaltärchen (Triptychon Harbaville im Louvre, Tafel IX) den feierlichen und gehaltenen Ernst des elften Jahrhunderts wieder ausprägt. Die weitreichende, dem Export dienende Produktion der Schmuckkästen (vgl. Abb. 253) aber hat wohl die Erinnerung an antike Vorstellungen und Mythen mit ihren Götterreliefs zwischen persischen Rosetten am längsten und auch im Abendland am nachhaltigsten bewahrt. Das Liniengefühl und der auf das Totale gerichtete große Blick der Formungen, der das byzantinische Mittelalter am ehesten kennzeichnet, er vermittelt dem Westen Entscheidendes im Moment der Wiederaufnahme plastischer Aufgaben mit der Jahrtausendwende: die innere Verwandtschaft in der Bildstimmung der silbernen Ikone mit den Frauen am Grabe im Louvre (Abb. 256) als oströmischer und der Baseler Altartafel Heinrichs II. (Abb. 339) als westeuropäischer Arbeit der gleichen Zeit bezeichnet eine weltgeschichtliche Fügung.

Der Begriff „Völkerwanderungskunst“ versucht, in diesem Rahmen lediglich den Umfang an Gegensätzen und Möglichkeiten der künstlerischen Lebensäußerungen anzudeuten, der im Laufe der Zeit vom vierten bis zum achten Jahrhundert auf dem Boden des Abendlandes, vornehmlich diesseits der Alpen, festgestellt werden kann. Die historische Schilderung des Ablaufes der Formenreihen und ihrer Sonderbedingungen steht hier nicht zur Untersuchung (vgl. darüber die eingehende Darstellung bei Herbert Kühn, *Die vorgeschichtliche Kunst Deutschlands*, Propyläen-Verlag 1935, Kap. Völkerwanderung). Der Gesamtanblick ergibt etwa die folgende Lage: Aus dem Unbestimmbaren und Unsteten eines Jahrhunderte währenden Wanderdaseins von Volksstämmen, denen der südliche Begriff „Stadt“ etwas Unheimliches und feindlich Drohendes bedeutet, an unbestimmtes Licht gehoben, vom Blute immer wieder stürzender Gewalten voll elementarer Kraft getränkt — die in der Kündigung eines Gregor von Tours und seiner Zeitgenossen das Christentum dieser Völker und mit diesem ihren Seelenzustand als eine naive Scheu vor der höheren Vitalität der geistigen Tatsache erkennen lassen oder selbst als listige Fügung in eine stärkere neue Bannkraft gegenüber den vertrauten oder vertraut gewesenen Weistümern nordischer oder westlicher Mythen —, hundertmal durch hundert verschiedene Rassen und Stämme weitergetrieben, so ist das Gesicht dieser Kunst vielfältig schillernd und unbestimmbar, und in diesem Sinne sagt der Hilfsbegriff „Völkerwanderungskunst“ Entscheidendes aus. Wie die Zeit vom dritten zum achten Jahrhundert für Zentraleuropa die Zeit der Wanderungen in jedem Umfang dieses Wortes bedeutet, Zeit der Unbeständigkeit und wahrhaft eine Zeit des nordischen Hrosvölgur, des alles Leben hineinschlingenden Schlundes, so ist die Kunst dieser Zeit eine Ansammlung grenzenloser Verschiedenheiten, deren stetig Gemeinsames und Beständiges in dem auflösenden Ferment des Abstrakten, d. h. des Namenlosen nach Form, Wert und Maß besteht. Aus welchen Quellen diese unheimliche Entkörperung aller Diesseitigkeit in antikem Sinne geflossen sein kann — ob der Norden, ob der Osten, ob die logische Notwendigkeit der innerlich zerbrochenen Spätantike selber den entscheidenden Anteil am Geistesprozeß der Völkerwanderungsform besitzen: das ist kunstwissenschaftliche Streitfrage seit einer Generation.

Der überlieferte Tatbestand einer Geschichte des vierten und fünften Jahrhunderts in Nord-, Mittel- und Osteuropa berichtet von andauerndem Wechsel der Staaten wie der Rassen und der Landschaften. Germanenstämme sitzen

durch Generationen auf dem Boden asiatischer Ostvölker mit starken Überresten einer zentralasiatischen Steppen- und Jägerkultur, sitzen im Süddonauland inmitten des alten Exportbodens antiker Lebensgüter am Schwarzen Meer, ehe sie in den lateinischen Bereich des Imperiums eindringen, dort kurzlebig als Reichsgründer, dauernd als Keimträger werdender mittelalterlicher Rasse. Östliche Kaufleute, Syrer und Oströmer, zählt im vierten und fünften Jahrhundert das römische Gallien von der Rheinmündung bis zum Ebro in großer Zahl, aller Wahrscheinlichkeit zufolge sind sie unter den ersten Trägern der neuen Lehre. Als sich am Ende des fünften Jahrhunderts die ersten bestandhaften Anfänge eines neuen Weltreiches — der Weltreichgedanke bleibt die große Staatsidee Europas von der Zeit der Völkerwanderung bis zur Erfüllung der Kulturform, die der „romanische Stil“ genannt wird — durch die Franken ankündigen, geht aus den vielen Möglichkeiten des Übernommenen und Eigenen so viel an Wahl und bestimmendem Willen hervor, daß die Anfänge einer nordeuropäischen Bildgesinnung und im Verlauf der folgenden Jahrhunderte die Anfänge bestimmter Formrichtungen feststellbar werden — am deutlichsten in den vorkarolingischen Miniaturen der Franken oder Iren. Mit diesen erscheint ein vorerst noch sehr einschichtiger Faden der neuen Voraussetzungen zu einer nordeuropäischen Kunst überhaupt, für deren Vorstellbarkeit weiterhin etwa die Westgotenbauten und das langobardische Meißelwerk in Stein heranzuziehen sind. Die Tatsache der sogenannten „Karolingischen Renaissance“, d. h. der erste der für Europa seitdem Schicksal gewordenen Gleichungsversuche mit dem polaren Mechanismus des Antikischen, sie wäre nicht denkbar ohne den ausgebreiteten Grund selbstherrlichen Lebenswillens dieser Jungvölker, denn dieser allein gibt schließlich der Einmaligkeit der karolingischen Wünsche und Ziele Fleisch, Blut, Bestand. So stark und trüchtig war nun, am Ende des achten Jahrhunderts, die künstlerische Bereitschaft der jungen Reichskörper — zwei Jahrhunderte später beherrscht sie den Kontinent, und es gibt nur noch eine führende Kunst neben der ottonischen, die byzantinische.

Was an Einzeltatsachen der Frühzeit, d. h. vor dem Anfang der westfränkischen Buchmalerei im siebenten bis achten Jahrhundert, aufgezählt werden kann, gehört — von den spezifisch germanischen Grabfunden abgesehen, die erschöpfend bei Kühn (Vorgesch. Kunst) und in der „Kunst der Vorzeit“ (Band I der Propyläen-Kunstgeschichte) dargestellt sind — mehr durch Zeitstellung und aus Entstehungsgründen als nach seinem künstlerischen Wesen hierher. Denn die kunstgeschichtliche Systematik allein würde das Theoderichsgrab in Ravenna (Abb. 264) doch unter die Rundbauten des altchristlichen Ostens eingereiht haben und wird die Ikonographie der Formenwelt langobardischer oder fränkischer Bildnerei, wie sie auf der Sigwaldplatte in Cividale (Abb. 267, 1), dem Eleucadius-Ziborium in Ravenna (Abb. 265) oder den südfranzösischen Sarkophagen in Moissac (Abb. 267, 2) und Toulouse erscheint, und im wesentlichen die Technik der Verarbeitung dieses Formschatzes auch

im Kernland der Franken am Rhein im altchristlichen und byzantinischen Kunstkreis in seiner ganzen Ausdehnung suchen müssen. Wieviel verschiedener Beeindruckung aus dem Osten, aus Italien, aus spätromischer Provinzialkunst, in den Resten früher Kultbauten, etwa den kreuzförmigen Baptisterien von St. Jean in Poitiers und von Grenoble (Abb. 266, 1 u. 2) oder der Dreischiffkirchen in St. Juan in Baños des Westgotenkönigs Recceswinth und San Pedro de la Nave (Abb. 269) zusammenkommt, ist nicht auszusagen — der Wandercharakter und die Mischung primitiver mit überreifen Willensströmen (auf der Sigwaldplatte etwa neben rohester Form eine überlegene Beherrschung der Fläche) bestimmt. Dieser Eindruck herrscht auch dann vor, wenn die Richtung der geschmacklichen Formwahl an spezifisch Nordisches oder Westliches denken läßt, wie bei den westgotischen Weiskronen in Paris (Abb. 270), dem Tassilokelch in Kremsmünster (Abb. 271) oder den frühen Reliquienbehältern in Taschenform, die in Enger oder Chur (Abb. 272) erhalten sind. Mag man den farbigen Glast solcher Dinge und ihre handwerkliche Zusammensetzung als spätantikes oder östliches Werk erklären, oder mag der Rhythmus ihrer Form und der stumme drohende Wille ihrer Erscheinung zuerst gelten, all das besitzt weder als Erbe noch als Eigenschaft die eindeutige Prägung einer aus sich allein fortsetzbaren Kunst, soviel Weitertreibendes sie auch enthalte. Sie ist — Anfang und Ende zugleich — der werthaltige Boden für eine neue Kultur, noch nicht ihr positiver Beginn. Denn zu letzterem ist diese Kunst zu sehr „malerisch“ bis zur Scheu vor jeder bestimmbar Form — man vergleiche die Christus- oder Apostelfiguren eines irischen Buches des neunten Jahrhunderts mit einem Christus der Reichenauer oder Regensburger Malerei der Ottonen. Das ist zunächst zu beachten.

„Im Anfang war das Wort.“ Wie wird dieser Satz schaubare Wirklichkeit in den Schriftblättern vorkarolingischer Evangelienbücher, in dem Versteckspiel von Buchstabe und Tierleib, Riemengeflecht und wirbelnden Linien in den Heiltumsbüchern der westfränkischen Klosterstuben, die zu Luxeuil, der Gründung des Irenapostels Columban, zu Corbie, dem merovingischen Hauskloster, oder sonstwo im Westreiche geschrieben wurden. Welche leibhaftige Gewalt in der Figur des Sakramentars aus Gellone (Abb. 279) oder dem Richter in dem Gesetzbuch der Westgoten aus dem Irenkloster St. Gallen (Abb. 278), das ein Wandalgar wahrscheinlich zu Besançon niederschrieb. Der Erlebniswille als solcher vermag zu fesseln, und das Woher der Quellen dieser urweltlichen Gestaltung bedeutet eine untergeordnete Angelegenheit in Anbetracht der in ihr verborgenen Ausdruckskraft. Bestechend erscheint vor allem diese Lebendigkeit ihrer Gestalten, die — verglichen mit der zauberstarren Linie vorgeschichtlicher Gebilde — den Generationen dieser Völker vor ihrer Wanderung noch ebenso fern und sagenhaft und wohl auch beunruhigend war wie die Kunde von Ländern mit ewiger Sonne und stets spendender Fülle. Diese Fülle wandernder Möglichkeiten ist nun da und wird erlebt. Der entbrennende Kampf zwischen Widerstand und Hingabe an die Daseinswelt der „lactans terra“, er

wächst fortan zum großen Gedicht der Bildwerdung in den letzten Jahrhunderten des ersten Jahrtausends, den ersten einer gemeinsamen nord-europäischen Geistesform und Geisteswelt diesseits der Vorgeschichte.

Das lehrt noch besonders eine Betrachtung der einheitlichen und gleichzeitig eigentümlichsten Erscheinung innerhalb der Völkerwanderungskunst, d. i. der im äußersten Nordwesten des damaligen Europa wurzelnden irischen Buchmalerei im achten Jahrhundert und der aus ihr hervorgegangenen Bildkunst der Angelsachsen. Erstere ist in dem berühmten Buch von Kells (Abb. 282, Tafel X) in Dublin und dem Evangeliar Nr. 51 in St. Gallen (Abb. 283), letztere mit dem Evangeliar aus Lindisfarne (Abb. 285) in Northumberland als den Spitzenleistungen vertreten. Die Ausdeutung des Formalen dieser trotz aller Ähnlichkeiten mit dem Kontinent höchst inselhaften Erzeugnisse ist recht schwer. Bisweilen als reinster künstlerischer Ausdruck nordischer Mythenwelt erklärt, gibt das völlig Unnaive ihrer starken und absolut eigenwilligen Formensprache der Formerklärung doch viel mehr Rätsel auf, als sich mit rassengeographischen Vorstellungen allein umschreiben lassen. Denn die Gesetzmäßigkeiten einer Flächenkunst, die in den Bildern des Buches von Kells und in den Ornamenten des Evangeliiars aus Lindisfarne und seiner Nachfolger Struktur und Rhythmus der Bildebene gliedern, sie zeugen davon, daß diese Kunst keltischen und angelsächsischen Geblüts ihre Form in noch ganz anderem Maße als einen Schleier zu bilden verstand, wie das germanische Element in der Sigwaldplatte und verwandten Schöpfungen das zu tun vermochte. Verglichen mit dem Sichbescheiden merovingischer Bilderschrift z. B. im Gudohinus-Evangeliar von Autun (Abb. 276) oder dem schon genannten Richterbild des St. Gallener Gesetzbuches, machen die Teppichfiguren der irischen Evangelistenbilder des achten Jahrhunderts durchaus den Eindruck einer ganz in sich abgeschlossenen, geheimen Welt. Wenn immer man annimmt, daß die Begabung des Nordens für leiblose Bewegtheit an sich im insularen Bilderkreise reiner und wurzelfest ungestörter dauere als irgendwo auf dem Kontinent, so ist damit die andere Tatsache einer so auffallenden Befähigung zum Charakteristischen — die Keltengesichter im Buch von Kells oder St. Gallen wird man nicht leicht vergessen — eben am allerwenigsten erklärt. Man denkt eher an das Zwanghafte der Verbindung von Früh- und Spätformen und die Zerfleischung der Geschlechter der Wanderzeit. Das Erstwerk unverbrauchter Rasse — an die Kunst des griechischen Dipylonstils sei erinnert — sieht anders aus als das Gepräge dieser übersatten Bannbilder voll von Beschwörung, dieser stoßhaft zuckenden Linien und grellbleichen Farben, denen Eindeutigkeit des Ausdruckes so wenig gegeben ist wie dem Fragenspiel der Lichter auf Zellverglasungen und Almandinspangen, mögen sie sich im Schatz von Petrossa in Ungarn oder im Childerichgrab zu Tournai (vgl. Kühn, Vorgeschichtliche Kunst, a. a. O.) finden.

★

Auf dieser nordwestlichen Weltbühne, die die thematischen Motive ihrer Wirklichkeiten am Ende der Völkerwanderung erst vorspielartig schauen läßt — die innere Linie der Formdynamik, wie sie aus der vorkarolingischen Kunst hervorgeht, bleibt stetig und standhaft von den Gebilden der Oseberg-Schnitzereien aus einem nordischen Fürstengrab (Abb. 274) und den Ungeheuern der Beatusapokalypsen (Abb. 638) aus einem spanischen Kloster bis zu denen des Teppichs von Bayeux (Abb. 636, 637) und den Tympanonfiguren in Autun (Abb. 500) noch im zwölften Jahrhundert —, tritt das Drama des Imperium Carolinum mit verwandter weltgeschichtlicher Schwere eines neuen Organismus hervor, wie ein halbes Jahrtausend etwa später unter anderen Verhältnissen die Weltreichskultur Dantescher Zeit. Verwandt in den sammelnden Kräften stilbildender Art, die es erlauben, von Karolingischer Kunst in gleichem Maße als von einer inneren Einheit zu reden, wie Völkerwanderungskunst eine Vielheit verkörpert. Keine Frage, daß das Grundsätzliche Karolingischer Kunst ganze und notwendige Folge eines Zusammensehens des völkerwanderungszeitlichen Erbes mit wieder gesuchten und beigehten Formalien aus der Antike und dem Osten — konnte man die beiden letzteren Komplexe im achten Jahrhundert überhaupt noch scheiden? — ist; wesentlich für ihre Wertung wird die Erwägung, wie dieses Zusammensehen zustande kam; d. h. vermöge welcher treibenden Kräfte und vermöge welcher geistigen Verhältnisse seiner Träger. Das Eindeutige einer gewollten Blickrichtung auf ein Ziel, hinter dem die Aureole der altchristlichen Mittelmeerkultur aufleuchtet, leitet von der karolingischen Kunst an endgültig die Zukunft des nordischen Mittelalters, mit ihr wird nun dem Unbeständigen ein Bestand, dem Überschwenglichen der Entkörperung eine Gewißheit, dem sich endlos auflösen Wollenden eine Festigkeit gegeben; der Gegensatz ist deutlich genug schaubar in dem — unbestimmtem Geschehen überlassenen — Weitertreiben der alten Formen im hohen Norden außerhalb des christianisierten Kulturkreises.

Die Gemeinsamkeit der Kunst im Weltreich Karls des Großen und in den Ländern seiner Erben bis zum Ende des neunten Jahrhunderts besteht in einer Ausdehnung, die mit ihren Reflexen den Kontinent von den Rändern Spaniens und Irlands bis zur Elbe und an die Grenzen der alten pannonischen Mark, d. h. der slawischen Vorposten des byzantinischen Gegenkreises, umspannt. Sie ist als schaubare Einheit hinsichtlich der Bildform im wesentlichen erhalten — in den Miniaturen der liturgischen Bücher und den Folgerungen, die im Zusammenhalt mit dem für künstlerische Daten relativ ergiebigen Schrifttum für eine mögliche Kenntnis der Bautätigkeit, der Monumentalmalerei, der Bildnerei im Erzguß entnommen werden können. Nicht zu vergessen der Elfenbeinschnitzereien in stattlicher Zahl, welche die liturgischen Bücher schmücken, und der Hauptstücke einer bevorzugten Werkkunst für den liturgischen Dienst — Profanes, wie die silbernen Tische Karls des Großen oder die historischen Schildereien in seiner Pfalz zu Ingelheim, kennen wir nur aus der Literatur. Immerhin genug, um das Wesen dieser mit allen Anzeichen einer Hofkunst

beginnenden und im Laufe des neunten Jahrhunderts mit kontinentaler Geltung auftretenden Kultur definieren zu dürfen.

Die wichtigsten Schulmittelpunkte, nach denen sich auf Grund der Forschungen der zwei letzten Generationen die karolingischen Bilderhandschriften gruppieren lassen, liegen — mit Ausnahme von St. Gallen — westlich des Rheins, d. h. im Kernlande der alten karolingischen Machtbereiche. Da ist zuerst die noch heute örtlich kaum bestimmbare „schola Palatina“, die durch die Zeitliteratur belegte Palastschule Karls des Großen, als deren Werk doch wohl die vier großen Evangelienbücher: das alte Krönungsevangeliar der deutschen Kaiser in Wien, das in Aachen (Abb. 294) und die aus Xanten bzw. Cleve stammenden in Brüssel und Berlin gelten dürfen, wenn schon die Entstehung dieser Bücher erst in das erste Drittel des neunten Jahrhunderts fällt. Der Anschluß an den Illusionsstil der Spätantike ist in den Evangelistenbildern dieser Prunkbücher so eindeutig, daß der Streit um den Schulort müßig erscheint und die Annahme, daß diese Bilder von berufenen östlichen Künstlern stammen, einige Wahrscheinlichkeit für sich besitzt. Innerhalb der karolingischen Kunst gibt sich der Eindruck von spätrömischer Malerei nicht mehr mit gleicher Unbedingtheit, wird das Spätantike östlicher Evangelienhandschriften nicht mehr so ganz gefühlt wie in der höfischen Reserve dieser Bücher.

Mit Karl dem Großen und seinem Haus verknüpft, erscheint dann die älteste der Gruppen, die man um die sogenannte Ada-Handschrift in Trier (Abb. 289) stellt und der das im Auftrag des Kaisers von Godescalc (781) geschriebene Evangelienbuch in Paris (Abb. 288, 290) zugehört. Das dritte Hauptwerk dieses Kreises — den man in Lorch am Rhein oder in Metz festlegen will — ist ein Evangeliar aus St. Médard in Soissons (Abb. 291). Die figürlichen Bilder der Gruppe, wie der starre Christus des Godescalc-Evangeliiars oder die lebhaften Evangelistentypen der Ada-Handschrift, berühren mit ihrer die Gesamtform zerspaltenden Durchbildung der gezeichneten Linie, die einen grundsätzlich unräumlichen Anblick erzielt trotz illusionistischer Einzelheiten, den Boden der Nordelemente der Völkerwanderungskunst, weisen aber im Sprachschatz und in der Anschauung der Motive, der Bilderkreise und der Typen wiederum nach dem byzantinischen Osten. Die syrischen Vorstellungen des Lebensbrunnens oder Kirchentempels (vom Etschmiadzin-Evangeliar bekannt, Abb. 185), die von dort bezogenen Architekturphantasien in den Kanonbögen, weiche Gesichtstypen mit großen, leeren Augen, vieles dieser Art deutet auf intensive Kenntnis nicht in Nordeuropa heimischer Vorlagen. Feste und prächtige Farben leuchten auf, die schimmernden Goldlinien der Binnenzeichnung klingen dämpfend mit — Erinnerungen an Wirkungseffekte und Tonskalen östlicher Mosaikmalerei. Ähnliches sucht man im Umkreis vorkarolingischer Malerei im Norden vergeblich, und das Kompilatorische der Einzelheiten dieser Bilder ist kein letztes ästhetisches Kriterium für den gehobenen Willen, der aus dem Ganzen spricht.

Mit der Schule von Tours verdichten sich die Elemente des Adakreises, der Stil steigt an. Auch da — in den sogenannten Alkuinsbibeln mit ihren Bilder-

streifen — östliche Erinnerungen der Darstellungsweisen, die bei der Wiener Genesis und dem Rossanokodex etwa zu beschreiben waren, daneben in den nun auftretenden Stifterbildern die spätrömische Majestät — im Lothar-Evangeliar von 840 oder der Überreichungsszene im Evangeliar Karls des Kahlen (Abb. 292) mit dem Abt Vivianus und seinem Gefolge. Die Kunst wird beredt; beliebt sind eingehende Schildereien aus dem Alten Testament; der Künstler, der vorher sich mit den Zwickelfüllungen in den Bilderrahmen bescheiden mußte, wenn er weiter schweifen wollte, als es das Ikonische des Evangelistenbildes erlaubte, erhält Raum. Der Bilderkreis erweitert sich, und die Form wird eindeutig: die charakteristische Hofszene, wie Abt Vivianus dem König das Evangelienbuch überreicht (Abb. 292). Auch die Kunst von Tours ist höfisch, aber sie wendet sich an einen weiteren Kreis.

Die Reimser Schule endlich bedeutet den künstlerischen Höhepunkt. Nach der Seite einer Hofkunst noch einmal ganz großartig in dem Ebo-Evangeliar von Epernay (Abb. 295), das mit dem Lothar-Evangeliar gleichzeitig entsteht; die Evangelisten von seltener Stärke der Ausdrucksform, die nun zu einem Bunde der Liniendynamik und der monumentalen Schwere geworden ist, das innerlich Bewegte von einem Künstler bewältigt, der vom Osten alles bis zu den griechisch ruhigen Giebelformen seiner Kanonbogen zu übernehmen vermag und doch ein Kind des ungestümen Nordens bleibt. Nach der Seite einer Volkskunst aber erscheint Reims in dem kostbaren Psalter von Utrecht (Abb. 296, 297), dem Ahnherrn einer Illustrationskunst, die als Werkeinheit zu den eindrucklichsten Schöpfungen des ersten Jahrtausends im europäischen Norden zu rechnen ist und, vor allem auf englischem Boden, zum Ausgangspunkt eines Stiles wird, dessen Leitlinien über die Schule von Winchester (vgl. S. 138) bis in das Hochromanische reichen. In den Impressionen der Bilder dieses Psalters, wo sich Wort und Bild umschlingen in glühendem Reigen, schaltet nicht der orientalische Märchenerzähler mit seinen epischen Sagenketten, die in der Großheit rhythmischen Gleichschritts fortklingen ins Unendliche; das Unendliche ist eingezwängt, eingefangen in der drastischen Blickkraft für das Fliehende, die im stets Vergänglichen das große Geheimnis schaut und stets wirkend ist; nach sieben Jahrhunderten liegt in den apokalyptischen Blättern Albrecht Dürers noch die gleiche Stimmung, und der Dürer der Apokalypse stand darob dem Osten nicht näher als der namenlose Schreiber aus Hautvilliers bei Reims im frühen neunten Jahrhundert, dem wir den Utrechter Psalter danken.

Die Schulen von Metz und Corbie treten als Vollstrecker auf; die zweite Hälfte des neunten Jahrhunderts, in der sie blühen, arbeitet mit festen Beständen. Im Drogosakramentar von Metz gefällt sich die Schilderung in intimen Kleinbildern, eingefügt oder fortgesponnen im Gerank der Initialen. In den Werken von Corbie (Abb. 298—301), den äußerlich prunkvollsten und aufwendigsten Büchern karolingischer Kunst, wird das Ansehnliche der Kaiserbilder (in der Bibel von S. Paolo in Rom oder im Goldenen Buch aus Sankt Emmeram-Regensburg), das Umständliche der Legende in breiten Erzählungs-

streifen (in der Bibel von S. Paolo), die Pracht der Ornamentik und die byzantinische Feierlichkeit des Bildes (der thronende Christus im Metzer Evangeliar oder die Verehrung des Lammes im Buch von St. Emmeram) zu einem großen Universale, dem alle Eigentümlichkeiten bewußter Weitergabe als Stilform zukommen.

Ihr Eigenleben als Verbundenheit gegenüber der Vorkarolingerzeit und dem Nordischen haben unter den karolingischen Gruppen und Schulen am stärksten die nordostfränkische (mit dem sogenannten Evangeliar Franz II. in Paris) und die von St. Gallen (Abb. 302) behauptet. Die Davidslegenden im Goldenen Psalter von St. Gallen können temperamentgemäß mit dem Utrechter Psalter verglichen werden, sind aber primitiver gesehen und von anderem Rhythmus der Form; die Nachklänge an die in St. Gallen vorhandene Bedeutung irischer Buchkunst in der Ornamentik der im späten neunten Jahrhundert hervortretenden Klosterschule zeugen von stärkerem konservativem Geist — oder, was auf das gleiche hinauskommt, von geringerer Berührung mit dem Bildungskreis der karolingischen Mittelpunkte westlich vom Rhein.

In Lokalschulen lebt Vorkarolingisches und Irisches weiter, nicht ohne gelegentlich wichtige Umbildungen aus den genannten Zentren zu erfahren. Bei den Angelsachsen im Nordwesten begegnet die Erfüllung des Irischen mit Formtypen der Mittelmeerkultur schon in frühkarolingischer Zeit in der Schule von Canterbury (Abb. 286), auf dem Kontinent hat die Gründung des Angelsachsen Willibrord in Echternach damals einen eigenen Formkreis gebildet, in dem sich die Unkörperlichkeit der vorkarolingischen Kunst mit östlichen Motiven zu großer Kraft einigt (Abb. 282). Unter den Ablegern im Osten des Karolingerreiches tritt Fulda (Abb. 305) hervor; die Werke der Adagruppe (vgl. oben S. 53) werden dort von Bedeutung als Vorbilder eines Lokalstils im neunten und zehnten Jahrhundert.

Deutlicher noch als bei den Buchmalereien fühlt man die Durchdringung des Nordens mit der Mittelmeerkunst im Bereich der karolingischen Elfenbeinplastik. Wie es um die Großplastik bestellt war, können wir nur vermuten (vgl. dazu den wichtigen Exkurs bei Porter, Rom. Plastik in Spanien, I, über die irischen Steinkreuze und die literarischen Nachweise über großplastische Werke im karolingischen Reich). In der gleichzeitigen Monumentalplastik der Lombardei (Mailand) bestimmt byzantinische Kunst. Bei der Kapitellplastik (Lorsch, Aachen, Fulda, Höchst) ist der Anschluß als eine mehr oder minder starke Umbildung der spätantiken Formen vorhanden (Abb. 348). Und wieviel erinnert in den Figuren der sogenannten Liuthardgruppe oder der Metzer Schule (vgl. unten) unter den Elfenbeinen an den Anblick spätrömischer Reliefplastik mit ihren luftigen Umrissen und der Freude an malerischem Spiel der Falten. Nicht die antiken Requisiten von Sol und Luna allein, von Oceanus und Terra, nicht bloß die Idee der Stadt Rom, die in einem Relief der Metzer Schule zu Füßen des Kreuzes thront, es ist weit mehr Antikes in diesen Gebilden, und es ist vor allem Formgut, das in den aufnahmefähigen Boden der karolingischen Kultur einströmt. Andererseits — was die Zeichnungen des Utrechter Psalters

skizzenhaft andeuten, bilden die Reliefs der Buchdeckel für den Psalter Karls des Kahlen (Abb. 329) und die Kreuzigung der Münchener Staatsbibliothek (Abb. 330) auf dem Evangelienbuch Heinrichs II. durch; das vornehm reiche Gepräge der Schule von Corbie hat ein Generationsgenosse in den kostbaren Schnitzereien des Buchdeckels der Pariser Nationalbibliothek mit den fünf Szenen aus dem Christusleben (Abb. 328), wo die Figuren vermöge des ausgeschnittenen Grundes zu lebenden Bildern von großer dramatischer Wucht werden, von der antiken Form her zu einem ganz neuen und unantiken Ausdruck gesteigert. Denn die unantike Vernichtung des Grundes gibt dem Werk erst den besonderen Reiz tektonischer Rhythmik, der in dem Buchdeckel von Genoels-Elderen (Abb. 326) als unmittelbare Fortsetzung des Vorkarolingischen erscheint und etwa in dem Kamm mit der Kreuzigung im Kölner Kunstgewerbemuseum (Abb. 332) die ganze Höhe einer reifen Kultur kündet.

Die Gliederung des Verlaufs innerhalb der karolingischen Elfenbeinschnitzerei ist im wesentlichen von der Forschung als Parallele zu den Schulen der Buchmalerei anerkannt, etwa mit dem Unterschied, daß die reine Rezeption altchristlicher Kunst bei den älteren Elfenbeinwerken eindeutiger erfolgt, als das in der Malerei schaubar wird — der fünfteilige Buchdeckel der Vaticana (Abb. 327) aus Kloster Lorch am Mittelrhein, der eine Handschrift der Adalgruppe schmückt, läßt an die Maximianskathedra in Ravenna denken; der Erzengel Michael der Leipziger Stadtbibliothek kommt aus der Stimmung des alexandrinischen Ostens. Wieder verdichtet sich der Stil des neunten Jahrhunderts: die genannten Buchdeckel der Bibel Karls des Kahlen (Abb. 329) mit der unvergeßlichen Szene des drohenden Propheten vor David und Bathseba über der Leiche des Urias — ein germanisches Bahrgericht in biblischem Gewande — oder die Impression der Kreuzigung auf dem Heinrichs-Evangeliar in München (Abb. 330), wo die Schlußbilder des Christusdramas gleich Gewitterwolken sich übereinandertürmen. Die Metzger Schule, der anscheinend die meisten Werke zufallen, hat dieses Thema kontinuierlich fortgesetzt bis um die Jahrtausendwende, wo sich dann aus dem Unbestimmten einer schwebenden Bildphantasie des ersten Jahrtausends der straffgerichtete Bau der mittelalterlichen Lehrsonnenheit löst. St. Gallen besitzt mit den Reliefs der sogenannten Tutilotafeln um 900 (Abb. 333) das originellste und in der Schilderung der Szene aus der Galluslegende vielleicht am stärksten persönlich ansprechende Werk; von ihm und seinem Kreise führt eine stimmungsmäßige Fortsetzung zur ottonischen Kultur des zehnten Jahrhunderts (vgl. S. 63 ff.) — die Schulen des Westens überdauern das Imperium anscheinend in der Plastik so wenig wie in der Malerei.

Als wertvollste Abrundung einer Vorstellung von den bildnerischen Tatsachen karolingischer Kunst bietet sich der nicht sehr große, aber um so kostbarere Schatz der Werkkunst in edlem Metall, von dem drei Hauptstücke an weit auseinanderliegenden Stellen des Karolingerreiches erhalten sind: die Altarverkleidung des Meisters Wolvinus in S. Ambrogio zu Mailand (Abb. 338),

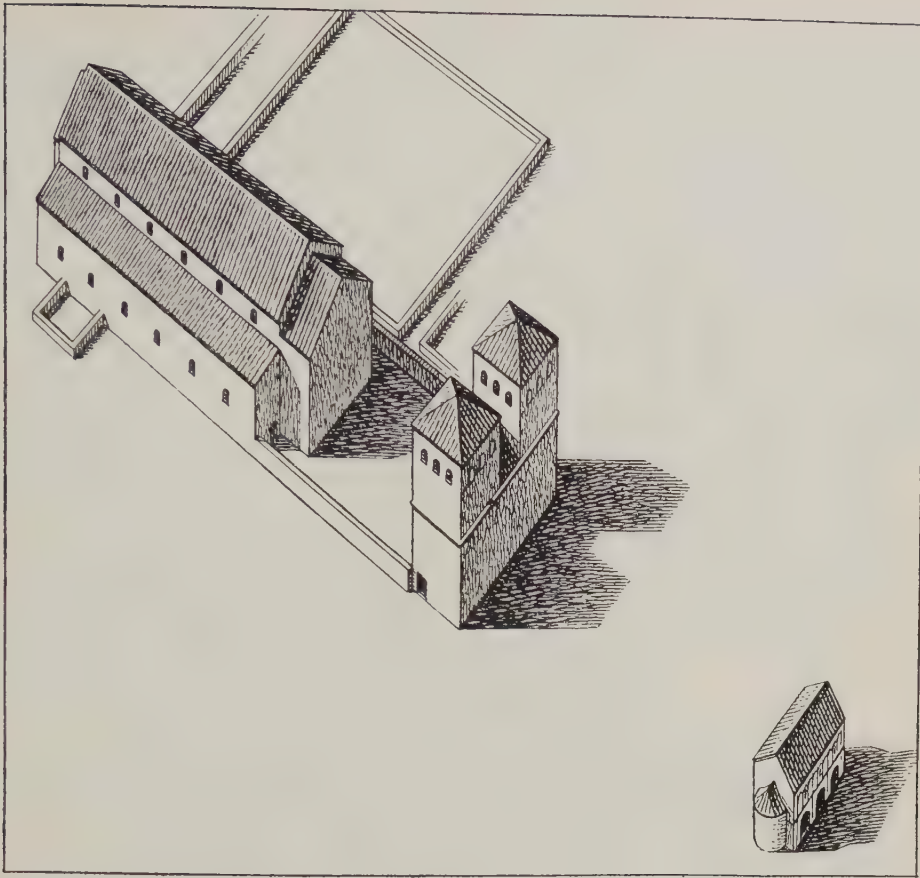


Abb. 5. Lorsch. Rekonstruktion des karoling. Münsters und der Königshalle. Nach Behn

der Buchdeckel des Goldenen Buches von St. Emmeram zu Regensburg in München (Abb. 336) und ein baldachinförmiges Tragaltärchen des Kaisers Arnulf aus dem gleichen Kloster. Die künstlerische Einstellung der zeitlich um eine Generation verschiedenen Werke — der Wolvinusaltar ist um 835, der Buchdeckel und das Altärchen aus St. Emmeram um 870 anzusetzen — weist mit ziemlicher Sicherheit auf Reims, d. h. den Utrechtsalter; der Werkstil mit der komplizierten Edelsteinfassung und den Goldschmelzen ist byzantinisches Lehrgut, ebenso die ikonographische Vorstellung des Herrschers (vgl. Agilulphelm, Abb. 273); wieder finden sich Osten und Norden im Gefallen an festlicher Vergegenwärtigung einmütig. Daß neben solchen Einzelstücken das Erbe der Völkerwanderung mit dem ganzen Prunk der Zellverglasungen und der ganzen Magie der Bandgeflechte auf Reliquienschreinen, Buchdeckeln oder seltenem Schmuck (Reliquienschrein des Westgotenkönigs Alfons in Astorga, Kuni-gundenschrein in München oder Cordulaschrein aus Cammin) weiterlebt — in irischen Klöstern bis ins zwölfte Jahrhundert, aber auch auf dem Boden des Karolingerreiches bis in salische Zeit —, sei erwähnt. Jenseits der Hofzentren

fand diese stetig vorhandene und für die Totalität des Mittelalters schicksalhaft bestehende Nebenströmung sogenannter Volkskunst ihr Feld; schicksalhaft, da sie, entwicklungslos für sich, doch immer wieder die bluts- und gemüts-

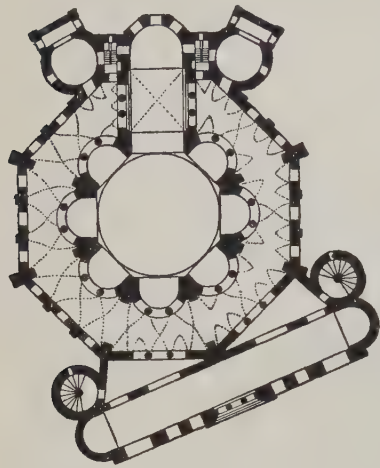


Abb. 6. Ravenna, S. Vitale,
Grundriß. Nach v. Sybel

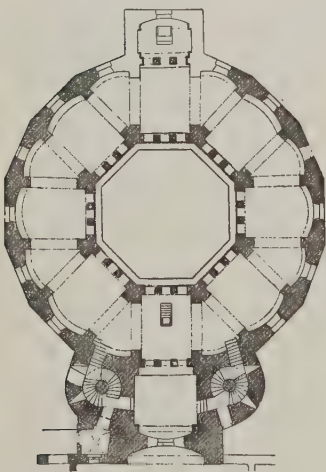


Abb. 7. Aachen, Münster,
karolingische Pfalzkapelle.
Grundriß des Obergeschosses.
Nach A. Haupt

mäßige Veranlagung zu behaupten, ja durchzusetzen vermocht hat und so Mittel- und Westeuropa vor einer Romäisierung, wie sie bei den Slawen Tatsache wurde, zurückhalten mußte in dem Zeitpunkt, wo die karolingische Hofkunst dem Gesetz jeder individualistischen Retrospektive, der Selbstauflösung, verfiel.

Wie sehr der Agon gegenüber dem Ost-römischen, der wetteifernde Ehrgeiz mit dem bautenprächtigen Byzanz und seinem Exarchat Ravenna im karolingischen König- und Kaiserreich einmal vorhanden war, besagt das Aachener Münster (vgl. Textabb. 6 u. 7) oder die ehemalige Königshalle von Lorsch (Textabb. 5), besagen die karolingischen Klosterbauten und die Königspaläste. Als erhaltener Bestand nur Überreste einer großen Baugeschichte des achten und neunten Jahrhunderts und nicht einmal entscheidende — keine frühkarolingische Basilika hat sich als Raumbild erhalten —, aber immer noch bedeutsam für die Vorstellung.

Das Aachener Münster (Abb. 352, Textabb. 8) — tonlos geworden im Innern durch die abstandlose Betriebsamkeit einer „Stil“-Renovation — spricht in der herrlichen Wucht seiner Mauern. So arbeitet kein eilig beigeholter oder zufällig befohlener Stab von Werkleuten; Odo von Metz, der Bauleiter, war sicher kein Anfänger mehr, als er 796 der Aufgabe sich gegenübergestellt sah, die Hofkirche und Grabkapelle des Herrschers zu bauen. Die statische Klarheit der Aachener Konstruktion ist für einen bloßen Ableger des komplizierten S. Vitale in Ravenna zu selbstsicher und die räumliche Einheit zu gefestigt. Denn daß dieser Raum eine viel

unbändigere Kraft atmet als der oströmische Zentralbau S. Vitale, ist auch heute zu spüren in der Pfalzkapelle des Kaisers Karl, wo das „hic est magnus imperator, boni fructus bonus sator“ der mittelalterlichen Karlshymne immer noch etwas von lebendigem Klang besitzt. Die einzige wirkliche Parallele der

Generation scheint die ganz anders disponierte, aber in der Wahl der räumlichen Kräfteordnung verwandte Kapelle von Germigny-des-Prés (Abb. 349) bei Orléans zu sein, der Bau des Bischofs Theodulf von 806, verwandt in dem Feingefühl für die Hofstimmung überraschender Durchblicke, die dem bescheidenen Gehäuse von Germigny Größe und Weite geben.

Außer Aachen und Germigny-des-Prés sind nur kleine Zentralbauten aus karolingischer Zeit überliefert; die in der Form einer frühchristlichen Dreikonchenanlage gebaute Stephanskapelle in Werden und die kreisrunde Michaelkapelle in Fulda (822) sind zu nennen. So stehen mit den vier genannten Werken

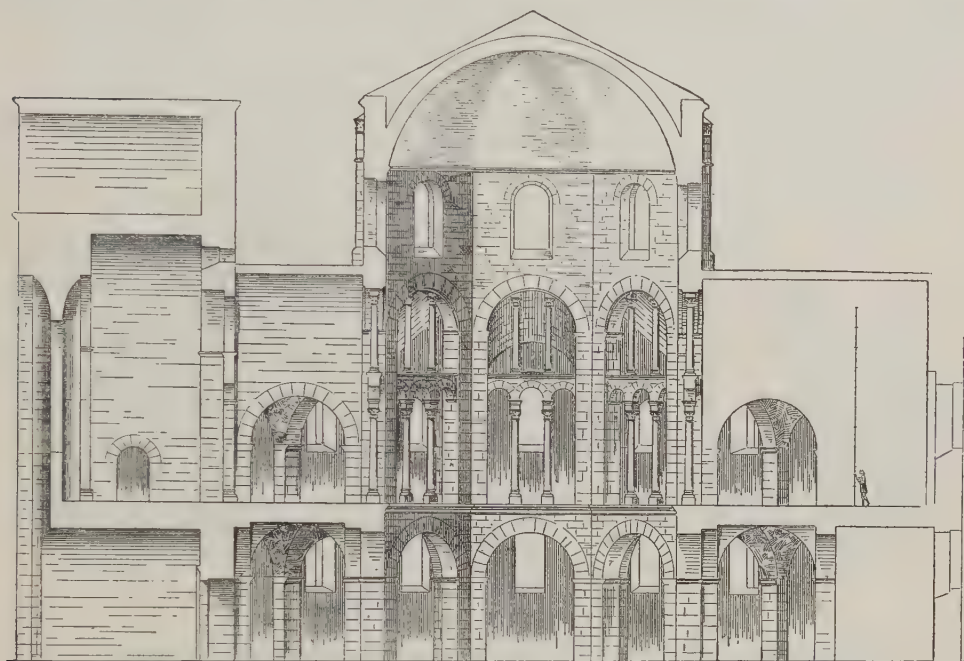


Abb. 8. Aachen, Münster, karolingische Pfalzkapelle, Längsschnitt.
Nach Dehio und v. Bezold

gleichzeitig vier Typen nebeneinander: in Fulda die runde (als Grundform durch das Mittelalter bis zur Gotik fortlebende) Grabkirche, in Werden und Germigny Varianten der Kreuzkonchenanlage östlicher Prägung, die in Germigny aus der westgotischen Heimat ihres Bauherrn erklärt wird; im Aachener Oktogon das Geschöpf einer mit byzantinischen Gedanken vertrauten und gleichzeitig stark eigenständigen Schule — es ist das Spiegelbild der Bildkunst, denn wie dort entscheidet allein nicht die eindeutige Richtung eines bodenständigen Stilwillens, zu dem die Voraussetzungen noch fehlten, sondern die allseitige Umschau nach vorhandenen Ideen der christlichen Antike. Man erinnert sich der umfassenden geistigen Interessen innerhalb Karls gelehrter Akademie.

In etwas einheitlicher ist das Bild von einer Geschichte der Langhausbauten des achten und neunten Jahrhunderts im Norden. Drei Typen gehen neben- und zum Teil nacheinander her: Rechteckraum mit Innenapsis, Dreikapellenbasilika und Kreuzschiffanlage. Das querschifflose Langrechteck mit runder Altarnische, das in merovingische Zeit zurückreicht und vielleicht auf syrischen Grundlagen fußt, ist der älteste unter ihnen; St. Peter in Metz (620) wird als das früheste Beispiel genannt. Die merovingische Pfalzkapelle zu Aachen zeigte den kastenförmigen Grundriß mit der im Mauerzug der Ostwand eingebetteten Apsis; in Reichenau-Niederzell ist der alte Viereckblock der Planung mit der gliederlos massiven Oststirn, hinter der sich die im Mauerkern ausgesparten



Abb. 9. Centula (St. Riquier), Längsschnitt. Nach Wilhelm Effmann

drei Altarhalbrunde verbergen, in der ganzen Eindrücklichkeit eines monumental einfachsten Gruppenbildes erhalten (vgl. auch die spätere Schauseite von Wimpfen, Abb. 355, und als verwandtes Beispiel für die primitiv großartige Rhythmik der Zeitarchitektur die Chorpartie von Müstail, Abb. 354, die als Schema der folgenden Gruppe zugehört). Die große vorkarolingische Klosterkirche St. Emmeram in Regensburg (740) — gleichfalls gliedereinfach nach außen, aber mit herausgehobenem Hauptchor und Seitenapsiden — sei hier erwähnt.

Eine zweite Gruppe ist durch die Basilika, die Karls Berater Einhart auf seinem Gute in Steinbach im Odenwald 821 erbaute, bekannt geworden; ein dreischiffiges Langhaus mit Westtürmen zu Seiten einer Vorhalle, im Osten drei Altarkapellen nebeneinander mit drei herausgewölbten Rundnischen in einer Flucht (s. Müstail, Abb. 354), die seitlichen über die Langhauswände vorspringend und so den Anblick eines Querschiffes vortäuschend. Von der Raumwirkung dieser Gruppe ist in St. Justinus zu Höchst (826) einiges vorstellbar.

Schöne Kompositkapitelle dortselbst deuten auf Sinn für Aufwand und Gepflegtheit — die pilzartigen Trapezblöcke der für farbige Gliederung berechneten Kapitelle in Oberzell-Reichenau aus der gleichen Zeit, über den geschwellten Säulenschäften die weiten und vagen Bogen des gewaltigen Hochgadens tragend, verraten aber vielleicht mehr von der Zeitgesinnung des neunten Jahrhunderts (Abb. 353); die ottonische Zeit hat diesen Raum zu einer idealen Folie ihrer unvergleichlich großen Wandgemälde benutzt. Eine der ehrwürdigsten und größten Kirchen der Dreikapellengruppe ist durch Ausgrabungen gesichert: St. Alban in Mainz (796—805), wo die Kaiserin Fastrada bestattet wurde. Essen (Frauenstiftskirche, 852), Frankfurt (Salvator, 852), die Heiligenbergkirche bei Heidelberg (863), vielleicht die Stiftskirche zur „Alten Kapelle“ in Regensburg besitzen die gleichen Grundzüge dieser offenbar im neunten Jahrhundert im Ostreich der Karolinger weitverbreiteten, mit der Palastschule Karls in Zusammenhang gebrachten Disposition.

Die dritte Hauptform räumlicher Gestaltung scheint auf westfränkischem Boden entstanden: die doppelchörigen Basiliken mit Querhaus und Westwerk.

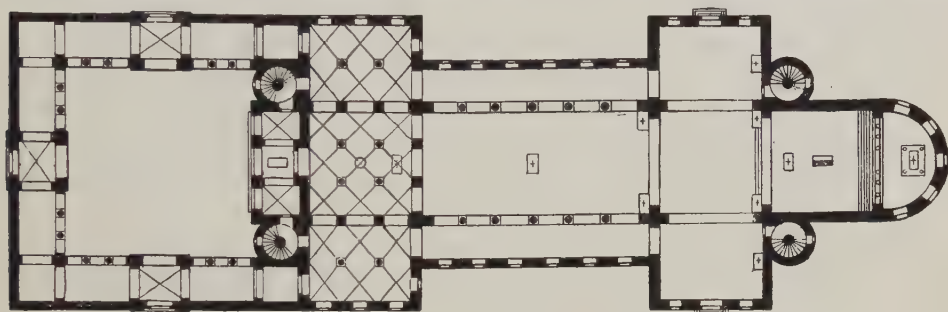


Abb. 10. Centula (St. Riquier), Grundriß. Nach Wilhelm Effmann

Die Entstehung der bedeutendsten derselben geht auf Angilbert, den Schwiegersohn Karls des Großen, zurück, sie ist aus überlieferten Bildern bekannt: die Centula bei Abbéville in Nordfrankreich (Textabb. 9 u. 10). Rundtürme flankieren den quadratischen Hauptchor, Querflügel legen sich zu Seiten des syrisch anmutenden runden Vierungsturmes, am Westende des dreischiffigen Langhauses wiederholt sich die gleiche Gruppe, in den Turmkapellen der drei Erzengel am Vorhof ausklingend. Den Innenraum betrat man durch die dunkle Säulenhalle eines Westwerkes, über der im Obergeschoß die Salvatorkapelle lag. In Corvey a. d. Weser (Tafel XIII), der Tochtergründung von Corbie bei Amiens, ist dieser Eindruck einer feierlich schweren Kryptastimmung, die aus dunkler Enge in ein weit hingestrecktes Langhaus führt, mit der Westhalle von 822 noch gut erhalten, in Werden a. d. Ruhr entstand (875) eine ähnliche Anlage. Aus der Zeit Corveys ist mit dem immer noch im einzelnen der Ausdeutung umstrittenen Idealplan von St. Gallen eine große Doppelchorkirche überliefert. Wenige Jahre vorher war der Bau des alten Kölner Domes aus ähnlichen

Raumgedanken heraus begonnen worden und hatte Abt Ratger in Fulda seine große neue Kirche mit Westquerhaus und Westchor ausgestattet; das Jahr 831 bezeichnet den Baubeginn der stolzen Klosterkirche Hersfeld, wo die mächtige Geste des weit ausschwingenden Querhauses in der Erneuerung des elften Jahrhunderts (1038) nicht mehr gesteigert werden konnte (vgl. Abb. 434, 435). In der Fraumünsterkirche von Zürich (852) begegnet endlich der Kreuzschiffplan in reifster Formung, an der Rekonstruktion vermeint man schon etwas von der rhythmischen Meßbarkeit der Raumspannungen zu spüren, die einmal zum Akkord romanischen Bauens wird. Westtürme zu Seiten einer Vorhalle grenzten in Essen, Frankfurt und Hersfeld wie in St. Alban in Mainz die Schiffe ab gegenüber dem Altarhaus; Gedanken der Schauwand (St. Kastor in Koblenz, ehemals mit Rundtürmen, wie sie die späteren Kölner Bauten besitzen, oder Wimpfen i. Thal, Abb. 355, aus ottonischer Zeit) tauchen im spätkarolingischen neunten Jahrhundert auf.

Solch intensivem Schaffen hat der Süden und Südwesten kaum Nennenswertes entgegenzustellen. Die mozarabischen Bauten in Nordspanien (S. Miguel de Escalada von 913, Abb. 351) bilden den östlichen Grundriß der querschifflosen Dreikonchenkirche ohne Neues weiter; Italien tritt außerhalb des byzantinischen Kreises überhaupt nicht auf. Die Artikulierung der Formen, wie die Geflechtwindungen spanisch-westgotischer Pfeilerbildung oder die in ihren leiblosen Geschlingen und Flachbildern bezeichnende Chorschränkenornamentik der Langobarden hält den Stil der Völkerwanderung fest bis weit über die Grenzen des ersten Jahrtausends.

Eindringlicher aber als die fast immer durch den Dienst der Jahrhunderte bis in den Kern umgemodelten und viele Hilfsvorstellungen erfordernden Kirchenwerke sprechen die zwei köstlichen Zeugen karolingischen Profanbaues: die sog. Torhalle des alamannischen Klosters Lorsch und die ehemalige Königshalle der Westgoten, die als Kapelle Sta. Maria de Naranco bei Oviedo in Nordspanien Lauf und Geschick der Zeiten überdauerte. Beide gehören dem neunten Jahrhundert an. In Lorsch (Abb. 347) kreuzen sich Antike und Orient; der Triumphbogen der Spätrömer wird umkleidet mit der Buntheit östlicher Inkrustation, ein überaus zartes und zierliches Werk, das wieder ganz auf höfische Tendenzen verweist. In Naranco (Abb. 346, 350) eher das Gegenteil: das etwa Antikische der Verkleidung aufgesogen von Anschauungen eines Wandervolkes, das im Steinbau nicht einen herkömmlichen Ausdruck sieht — in den Gurten der Tonne und ihrem Behangschmuck im Innern des mächtigen Saales arbeitet ein Formwille, der mit der Gemütsverfassung irischer Miniaturen als Ausdruck verglichen werden könnte. Die Anlage des langgestreckten einschiffigen germanischen Fürstensaales, wie sie in Naranco begegnet, ist auch von der Pfalz zu Aachen, wo noch ein Teil der Thronapsis steht, von Ingelheim u. a. nachweisbar. Im Klosterplan von St. Gallen von 820, der hier als Baugedanke verzeichnet werden muß, ist die Norm der abendländlichen Klosteranlage mit dem Rechteck der um den Kreuzgarten geschlossenen Hauptgebäude

im Süden der Kirche für ein halbes Jahrtausend festgelegt. Es wäre ein Reiz, auch hier an Einhart, den Regieleiter Karls in Kunstfragen, oder an die oft erwähnte Parallelität mit dem Geviert des fränkischen Bauernhofes zu denken — aber es wäre sachlich zuletzt doch Romantik. Fest steht nur der Sinn für das Organisatorische, wie er in der Tektonik des Aachener Münsters, in der Typenbildung der Basilikalbauten und in den Leitlinien für die Rechteckanlagen der Königshöfe den Willen zu Regel, Norm und Gestalt inmitten der regellosen Vielheit der Wanderzeiten bekundet — ideell stark genug, sich durchzusetzen, aber künstlerisch noch zu lernend, zu hörsam, zu unbestimmt für die Macht der eindeutigen Tatsache eines ganz eigenen Stils. Reich in ihren Folgen, ist die karolingische Kunst für sich kurzlebig wie die Grenzenlosigkeit der Machtpläne ihrer Träger; das Individualistische ihrer Prägungen vergleicht sie mit der Antike, deren stolzes Symbol, die Erztüren der Pfalzkapelle in Aachen (Abb. 360), noch besteht.

Die Überlieferung berichtet von einem monumentalen Erzbild Theoderichs aus Ravenna, das vor der Residenz Karls des Großen in Aachen aufgestellt war. Das ist ein Faktum, das man in allem doch etwa so ansehen darf: Karls Zeit und Umgebung fühlte in dem großen Ostgoten vor allem den Begründer einer Reichsmacht. — Eine Renaissance kann man diese Zeit nennen nach dem Maße ihres Tatsinnes, der die Wirklichkeiten einer fernen und zugleich nahen Südwelt sah und diese Wirklichkeiten mit den Spannungen der in ihrem Richtungswillen eigenen und starken Nordwelt zur Auseinandersetzung zwang. Damit erstrebend und erreichend, was Iren, Angelsachsen oder Franken aus sich allein nie schufen und nie zu schaffen bereit waren: die Tatgrundlagen, nicht allein die Möglichkeiten für eine kontinentale Kultur Europas.

★

Nach einem Jahrhundert der Schwankungen ist die Linie dieser Wunschziele unverrückbar für die Grundstimmung des romanischen und gotischen Mittelalters: in der hohen Sakralkunst der Ottonen um die Jahrtausendwende. Noch einmal will die Wanderwoge fluten im zehnten Jahrhundert: Normannen im Westen, Ungarn im Osten. Die erhaltenden Kräfte müssen ihre äußerste Anspannung erproben, Wirklichkeit und Idee, Macht und Gnade — Otto der Große und die Reform von Cluny — müssen zusammenwirken, um die allgemeine Auflösung, den versengenden Gedanken vom Reich der tausend Jahre und dem Untergang, zu bannen. Kein Wunder, wenn die Kunst dieser Zeit — ihr eigenstes geistiges Gesicht — Formen erschaut, die von unerhörter seelischer Not und von ungeahnter seelischer Kraft zeugen. Wenn sie das Letzte von Artistischem abstreift, weil die Welt ihres Leides und ihrer Verzückung kein beschauliches Dasein mehr verträgt.

Das ist der Zustand der ottonischen Bildvorstellung um das Jahr 1000. Ausschließlich ist sie im Reich der Mitte, auf deutschem Boden, geformt. Süden und Westen haben nichts Ebenbürtiges, und das zeitgenössische Byzanz hat

nicht mehr. Der Schüler ist Eigner, und seine Bildnerei verwirklicht, was Ottos III. Traum träumt: ein Weltreich der Christen über alle Länder der Zeit.

Das Karolingerreich hatte sich in sich zerspalten und mit ihm seine Kunst. Bilder aus dem zehnten Jahrhundert, wie die Apokalypsen in Trier oder der Stuttgarter Psalter (Abb. 303) besagen, daß das Ungestüm nordischer Gestaltkraft verstärkt hervorbricht. Nicht mehr schleierhaft, wie zu karolingischer Zeit der Psalter von Utrecht, die Bestimmtheit eines Bildzieles steht dazwischen. Der neue Vorstoß im zehnten Jahrhundert kommt aus den alten Mittelpunkten irisch-angelsächsischer Kunst auf dem Kontinent, St. Gallen und Trier-Echternach, aber die Gesinnung ist anders gerichtet, umschauender geworden. Der Westen und damit die Möglichkeit einer schulmäßigen Fortsetzung des Wesentlichen der karolingischen Hofkunst, d. i. ihre Ansehnlichkeit, geht unter. Direkte Beziehungen und unmittelbare Anschauung gegenüber dem Komplex byzantinischer Kunst werden in dem „*sacrum imperium Romanum nationis teutonicae*“, das Otto der Große (962) begründet, aufgenommen und gegen das Jahrtausendende aufgesogen. Die sogenannte „*Ottonische Renaissance*“ ist das Produkt dieser erneuten Auseinandersetzung zwischen Süd und Nord, genauer eine Einigung zwischen byzantinischer Reichskunst und der abendländischen Volkskunst spät- und nachkarolingischer Zeit. Der Festpunkt, um den sich das Geschehen gruppiert, liegt in den Werkstätten der Klosterinsel Reichenau.

Der Vollzug durchläuft drei Stationen. Zuerst herrscht noch die Bildstimmung der karolingischen Schulgruppe des Adakreises vor, d. h. der alten, am stärksten mit nordischen Anschauungen berührten Schule zwischen Maas und Mosel. Das Evangelistar des Kölner Bischofs Gero, um 970 etwa denkbar, ist ein Hauptwerk (Abb. 304). Die Typen des Christus, der Evangelisten sind aus dem Adakreis entnommen, das naive Schwanken zwischen Raumillusion und Flächenstil lebt fort. Bestimmter wird nur das Gerüst der Linien und gelegentlich der Wille zur Vereinheitlichung: wie Formen gegeneinander lagern und wie Ausdrucksgewalt — im Adakreis ist nichts eigentlich gewalttätig — durchbricht; besonders im Hornbacher Evangelienbuch in Solothurn, nach dessen Schreiber Eburnant die ganze Gruppe ihren Namen trägt.

Der Psalter des Trierer Bischofs Egbert in Cividale (Abb. 306), aus der gleichen Zeit wie die vorgenannten Werke, umschreibt die Elemente der zweiten Stufe. Die künstlerischen Quellen führen auf die gleichen Zusammenhänge, den Adakreis; die Formen sind einfacher, noch mehr gezeichnet als mit Farblinien modelliert, schon beginnt das eigentümliche Geschicht aneinander geschobener Faltenkörper, die seit dem reifen Reichenauer Stil um die Jahrtausendwende (vgl. unten) zum Leitakkord der Flächen werden — Gebautes und gleichsam in eine imaginäre Ebene Gepreßtes, zackige und zuckende Linienrhythmen an Stelle des lichtumspielten Fließens der spätantiken Illusion setzend. Nach dem Schreiber Ruodprecht, der dem Bischof Egbert das Buch überreichend sich dargestellt hat, wird diese zweite Gruppe benannt.

Daneben erscheint mit dem sogenannten Codex Egberti in Trier (Abb. 308, 309), der berühmtesten der frühen Reichenauer Handschriften, eine neue Konstellation. Wie die byzantinischen Evangelisten des Pariser Sinaikodex (vgl. Abb. 237) treten die energischen Sehergestalten des Trierer Buches aus ihren golddurchwobenen Purpurgründen heraus, Licht und Schatten fluten neuerdings — aber nicht in den Raum hinaus, sondern streng in ihre Ebene gespannt. Es ist eine Helligkeit, die nicht von außen herkommt, sondern die gleichsam, wie bei mittelalterlichen Glasgemälden, von innen heraus leuchtet. Die Figurengruppen der Evangelienbilder mit ihrer starken Eindrücklichkeit der Gegenüberstellung rhythmisch-bewegter Körper erinnern an die Situationsschilderung im Chludov-Psalter oder im Moskauer Menologium (S. 41). Die Berührung mit Byzantinischem ist evident, doch nirgends so eindeutig, daß man bestimmte Vorbilder fassen dürfte.

Der Schreiber Liuthart, der in dem Otto-Evangeliar der Aachener Schatzkammer (Abb. 307) genannt ist, hat endlich der berühmtesten der Reichenauer Gruppen, der Reichenauer Malerei um die Jahrtausendwende, ihren Namen gegeben. Der Stil der Schule steht auf seiner klassischen Höhe. Beginnend mit der malerischen Illusion des Aachener Evangelienbuchs, das einen der Ottonen zum Stifter hat, mündet er in der Monumentalität der Wandbilder von St. Georg in Oberzell (Abb. 316) auf der Reichenau. Die Prunkbücher des Evangeliiars Ottos III. (Abb. 312, 313, Tafel XI) und des Perikopenbuches Heinrichs II. in München (Abb. 314, 315) und der Bamberger Apokalypse (Abb. 310) umgeben die Oberzeller Gemälde. Die Schulen von Echternach, Minden, Trier, Salzburg bezeichnen seine Ausbreitung, Regensburg und Köln werden von ihm durchtränkt. Um etwa 980 scheint die Bewegung zu beginnen, gegen Mitte des elften Jahrhunderts erstarrt das Temperament der Formen; in dem Kölner Werk des Evangelienbuchs der Hitda von Meschede (vgl. unten) erhebt sich der Ausdruck zu letzter, genetisch als barock zu bezeichnender Spannung.

Der Aachener Kodex des Liuthart steht im Schatten spätantiker Malerei, wie sie die Wiener Genesis und der Kodex von Rossano aufzeigten (vgl. S. 34 f.). Nicht allein das blitzhaft Unbestimmte der Farben, die Typen selbst voll antiker Großartigkeit und durchpulst von der sinnlichen Glut eines leiblichen Daseins, wie sie nur Ostrom aus der Antike herüber gerettet hatte, erscheinen in Bildern wie der Geschichte der Salome. Im Widmungsbild, in den Erzählungen aus dem Leben Christi klingt das weltfern Einfache der Schilderungen von Rossano. Eine Wiedergeburt dieser frühbyzantinischen Kunst in der Tat — aus der Gesinnung der Kreise um Otto II. und Otto III. begreifbar.

Das jüngere Evangelienbuch Ottos III. in München und seine Nachfolger sind in der BlickEinstellung vom Aachener Evangeliar her geleitet; ganze Szenenreihen und Motivketten — von den Schirm- und Pilzbäumen angefangen bis zu den Kuppelarchitekturen und „impressionistisch“ gesehenen Marmor-mustern — werden übernommen; aber der Stil als solcher führt auf die alte, linienbestimmte Wurzelform der älteren Stufen zurück. Im Aachener Kodex

kann es so scheinen, als ob antike Illusion sich neuerdings in der Optik dieser Zeit durchsetzen wollte; die Reichenauer Wandbilder von Oberzell und die Miniaturen der gleichzeitigen Bücher setzen ihre ganze Bestimmtheit eines reinen Flächenstils dagegen. Immer wieder wird die Bildvorstellung von den weitgespannten Flächen der Räume her getragen; Monumentalität ist ihr oberstes Gesetz gegenüber jeglicher Aufgabe der Darstellung. Selten hat das Mittelalter sein eigenstes Anliegen gegenüber dem Bild: die Gleichzeitigkeit von Dasein und Ferne jenseits der Schwellen von Erlebnis und Vision so zusammengehalten, übersteigert wurde dieser Stil höchstens als Farbengarbe der Fensterflächen im Raumwirbel der Kathedralen. Unendlich einfach in der Schilderung, ob ein Kaiser mit den huldigenden Nationen gezeigt wird (Abb. 312, 313), ob eine biblische Geschichte ihre Tatsächlichkeit enthüllt (Abb. 314, 315) oder ob man sich dem Buch der Bücher in dieser Zeit, der geheimen Offenbarung des Johannes (Abb. 310), hingibt, scheut die Kunst so wenig vor dem, was ihr zu sagen nötig scheint, zurück, daß Gebärde, Vorgang und Umgebung wie ein Augenblick voll blitzlichter Helle sich öffnen. Eine Gestaltwerdung des Wunderbaren, wie sie kaum wieder irgendwo die Welt kennt: wie der tote Leib des Wassersüchtigen in den Heilungsbildern von St. Georg in Oberzell von der Segenshand des Christus durchleuchtet wird (Abb. 316), wie der Engel mit dem Mühlstein in der Bamberger Apokalypse vorschreitet, wie das Weihnachtsthema im Perikopenbuch Heinrichs II. mit zwei Akkorden: die Geste des Engels über den Hirten und das Beisammensein der drei Körper im Krippenbild (Abb. 315), erzählt wird. Dazu die steinernen Tönungen der Palette, unendlich sparsam in der Farbenwahl und dann die Lokalfarbe bis auf das Letzte erschöpfend: feierliche Buntheit im Kaiserbild Ottos III., unheimliche Brechungen im Violett oder Grün der Bamberger Apokalypse.

Am vollsten schließt sich Echternach diesem Stil an: der berühmte Goldene Kodex in Gotha oder das Evangelienbuch Heinrichs II. für Speyer im Escorial. Der Trierer Kreis mit dem Blatt in Chantilly enthält formal mehr Bezüge zu karolingischer Kunst und ist zarteren Sinnes. Das schon genannte Evangeliar der Äbtissin Hitda (Abb. 319) und ein liturgisches Buch aus St. Gereon zu Köln (Abb. 318) in Paris umgibt das in sich gerichtete Schauen der Reichenauer Expressionisten mit der kühnsten Form einer ganz in breiten und gelösten Flächen gefaßten Darstellung: der Seesturm im Hitda-Evangeliar oder die Verkündigung in der Handschrift aus St. Gereon.

Am meisten Abstand hat Regensburg bewahrt und vielleicht das in loser Fühlung mit der Regensburger Schule stehende Salzburg. Der Kaiser Heinrich II. des Regensburger Evangelienbuches (Tafel XII) verrät Erinnerungen an das Goldene Buch von St. Emmeram, d. h. die Schule von Corbie, die Vorliebe für das Prunkvolle gemusterter Gründe und die Statik der Figuren klingt vom Karolingischen her. Der innere Ausdruck eines ganz ins östlich Liturgische gesteigerten Vorgangs, wie ihn die Regensburger Schule sieht, wäre aber dort undenkbar, und das Festgebaute der Bilder weist schon hinüber in romanische

Welt. In Salzburg begegnet Verwandtes. Von byzantinischer Haltung und Färbung ganz durchtränkt, wird dort eine lokale Rezeption zum Ausgang einer großen romanischen Schule (Abb. 629).

Die Werkkunst der Elfenbeinschnitzerei und der edlen Metalle ist nicht so reich wie in karolingischer Zeit, aber die Herrlichkeit ihres Stimmungsgehaltes ist nicht kleiner als in der Malerei: das Thomaswunder aus dem Bereich des sog. Echternacher Meisters (Abb. 335) oder die Geißelung Christi von dem Magdeburger Antependium Ottos I. (Abb. 334), Gebilde von einer zarten Gütigkeit und Milde des Erlebens, die im Geiste dieser so ganz für sich geschlossenen Menschen nur selten Gestalt nehmen darf — im Himmelsgarten der deutschen Mystiker gotischer Zeit öffnet sich bisweilen ein ähnlicher Blütenkelch voll Leidensschönheit. Großartig tritt die Reihe der Goldreliefs auf dem Baseler Altarvorsatz Heinrichs II. (im Cluny-Museum, Paris, Abb. 339) auf; die Beziehung zur vornehmen Bildkunst des damaligen Byzanz (vgl. S. 47) läßt sich nicht verkennen, und die Klarheit ihres strengen Formausdrucks weist auf den kommenden Monumentalstil einer neuen Möglichkeit — der früh-romanischen Plastik.

Was außerhalb des Bannkreises der Ottonen an europäischer Bildkunst vorliegt, ist entweder ohne Führung oder gravitiert in seinen Beziehungen unmittelbar nach einer neuen Welt: die englische und spanische Miniatur des elften Jahrhunderts und ihre Kreuzung im Anfange burgundischer und südfranzösischer Bildnerei. Das Recht daran gebührt dem Romanischen (vgl. S. 129ff.).

Die Architektur des zehnten Jahrhunderts ist — soweit man nicht auch sie an der Schwelle romanischer Baukunst einreihen darf, wie den Bau von Gernode (Abb. 356, 357, vgl. S. 92) oder die neuen Planideen des gestaffelten Chores in Cluny II. (S. 76f.) und der strahlenförmig geordneten Kapellen in St. Martin von Tours — nicht durch wesentliche Werke vertreten. Die Kraft lag bei der Bildkunst, und vor ihr mußte die Schöpfergabe des Baugestalters haltmachen — weltgeschichtlich Symptome eines Endes, das ja schließlich im Innersten ottonischer Kunst und Zeit seine Rechtfertigung findet. Der Großbau Bernwards, St. Michael in Hildesheim, steht eindeutig inmitten zweier Zeiten: die Raumstimmung gehört noch der ottonischen Kultur, die Organisation der Planung leitet die große Zeit der deutschen Baukunst der Frühromanik ein (vgl. S. 92). Der byzantinische Raum der Bartholomäuskapelle in Paderborn (S. 93) aber bildet etwa allein in der Architektur das ebenbürtige Gegenstück zu dem Baseler Altarvorsatz Heinrichs II. als abgewogen reifes Werk des ottonischen Zeitalters — nicht das Ausmaß großer Raumplanungen, sondern das Intime der Raumstimmung ist entscheidendes Ziel.

Um das Wesen dieser Zeit am Ende der ersten tausend Jahre sich nahezubringen, muß man immer wieder die Fülle in der Gebärdensprache ihrer Kunst sich vor Augen halten und die schwere Stimme ihrer Ekstatik zu hören gewillt

sein. Aus dem Schoß dieser Kultur erwuchs der große Befriedigungsgedanke der Zeit — als Ideal. Der Gottesfriede, den Heinrich II. und Cluny aussenden ins Blut des elften Jahrhunderts, er bezeichnet die sittliche Haltung einer von einem universalen Verantwortungsgefühl getragenen europäischen Gemeinschaft — der Osten hat eine verwandte Organisation nicht erlebt, vielleicht weil ihm die „vita activa“ im Sinn eines westeuropäischen Christentums nie Problem wurde. Der Weltreichgedanke der chiliastischen Ideen des dritten Otto zerweht — von der „gravitas animi“ seiner Schwingung her wird die romanische Form zur Tat auf dem jungfräulichen Boden einer Scheidung der Volkseinheiten. Das Universale geht unter und mit ihm der letzte von antikem Geist durchleuchtete Versuch einer „civitas dei“ — die Kunst des „romanischen Stils“ bringt vorerst die Vielgliedrigkeit der Nationen auf kontinentalem Boden als das Eigentum ihres Willens und ihres Vermögens. Die ottonische Kunst ist ein Ende, wie die Transzendenz ihrer Staatsidee; die Zeit der Wanderungen ist überwunden, aufgegangen in der stärkeren Richtungsbestimmtheit neuer Staatsideen und neuer Führerkräfte von Karl dem Großen über Heinrich I. bis zum Begründer des nationalen Reiches, Otto I. Die Kunst der Ottonen aber trägt, wie jeder in sich vollzogene Ablauf, neue Sehnsucht, und weil sie stark war, ein großes Verlangen. Die Formen harren der Verjüngung. Nicht die Kunst der farbigen Flächen, die von Ottonischem fortlebt im elften Jahrhundert — die eiserne Kraft der gewaltigen Räume wie Jumièges oder Speyer und erst in ihrem Gefolge die neue Welt einer linearen Bildkunst im Ablauf des elften Jahrhunderts bringt ein neues Werden, in dem das Gewicht der Südkräfte nicht mehr in dem Maße mitspricht wie vor dem Jahr 1000.

DIE KUNST DES ROMANISCHEN STILS

Im kirchlichen Monumentalbau Frankreichs um die Jahrtausendwende führt der Typus der lateinischen Basilika, in der reichen Ausbildung, die er im Mittelmeerkreis erfahren hatte: in der alten Kathedrale von Orléans sogar fünfschiffig, gewöhnlich mit einfachen Abseiten, die auch das Querhaus begleiten, als Stütze differenzierte Pfeiler oder Bündelsäulen, Emporen, Obergaden mit großen Fenstern, alle Teile holzgedeckt, die Mauern gelegentlich durch Schwibbogen unter sich verspannt; zahlreiche apsidial geschlossene Kapellen an der Ostwand des Querhauses flankieren die Hauptapsis, die den das Mittelschiff jenseits der Vierung fortsetzenden Kreuzarm schließt. Einer der edelsten Bauten dieser Art von ungewöhnlichem Feinsinn hat sich in der Abteikirche St. Remi in Reims erhalten (Abb. 376), deren alte Gliederung unter den späteren Zutaten noch wohl erkennbar ist. In der lagernden Weiträumigkeit des Mittelschiffes und der organischen Proportionierung klingt noch etwas von antikem Raumempfinden nach.

Dieser Typus bildet die Grundlage für die Entwicklung im nördlichen Frankreich. Sie setzt bald nach der Jahrtausendwende in der Normandie mit starken Kräften ein, die schon um die Mitte des elften Jahrhunderts eine Blüteperiode von ganz ausgeprägter Eigenart heraufführen. Die Abteikirche von Jumièges (1080, Abb. 377, Textabb. 11), seit der Revolution Ruine von seltenen Stimmungswerten, zeigt als Charakteristika die große Längendehnung, besonders im Gemeindehaus, bei geringer Breite — niemals wird in diesen Bauten der Ausweg der Fünfschiffigkeit ergriffen —, eine Westfassade mit mächtigen Doppeltürmen, hohem Vierungsturm, eine Ostanlage, in der der Hauptchor beiderseits von Nebenchören begleitet wird — man nennt diese Disposition die kluniazensische, ohne daß sie notwendigerweise aus Burgund übernommen sein mußte —, endlich zwei Punkte von besonderer Wichtigkeit: die Abseiten wie die das Querhaus überbrückenden Emporen sind mit Kreuzgewölben eingedeckt, und die Mittelschiffswände haben eine Gliederung bekommen durch langgezogene Halbsäulen, Dienste, die an jeder zweiten Stütze vom Boden durch das Emporen- und Obergadengeschoß bis zum Schluß der Mauer, den Auflagen des hölzernen Dachstuhles, aufsteigen. Die Horizontalgliederung der drei Geschosse wird so von Vertikalen durchkreuzt, die die aktiven aufsteigenden Kräfte im Wandsystem zu sinnfälliger Anschauung bringen. Dieses Aktivitätsprinzip in der Durchbildung der Wand bringen andere Bauten zu immer stärkerem Ausdruck. In der westlichen Gruppe der normannischen Schule unterstreicht die Kirche von Mont St. Michel (Abb. 378) die Halbsäulen durch

Rücklagen, die sich über den Obergadenfenstern durch Bogen untereinander verspannen, ein Motiv von besonderer Lebendigkeit; in St. Étienne in Caen, mit der gespenstisch groß aufsteigenden Turmfassade (Abb. 380), ist die Wand noch einmal durchbrochen und geschwächt durch einen Arkadenzug, der sich als Laufgang vor die Obergadenfenster legt. Die Umsetzung der lastenden Wand in ein von aktiven Kräften durchpulstes Gliederungsgefüge ist an einem Höhepunkt angelangt. Wenn nun die Schule um die Wende des elften und zwölften Jahrhunderts zur Einwölbung des Mittelschiffes übergeht, findet sie in dem vier- oder sechsteiligen Kreuzrippengewölbe ein System, das das gleiche Aktivitätsprinzip für die Eindeckung durchführt und sich wie ein geforderter Ausklang auf das Wandsystem, dessen Dienste als die Rippenträger geschaffen zu sein scheinen, aufsetzt. Wie wenn sie von Anfang an projiziert gewesen wären, fügen sich später eingezogene Gewölbe in die großen Kirchen ein. Das Festland hat im zwölften Jahrhundert keine ganz großen Bauten mehr errichtet. Wohl aber hat die Schule in das von den Normannen eroberte England einen Zweig, den anglonormannischen, entsandt; dort entstehen jetzt riesige Bauten von gleichem Typus, der, ohne besondere neue Gedanken zu entwickeln, durch schwere Formen und verunklarenden, überreichen Schmuck eine nationale Färbung erhält. Auf dem Kontinent wird im zwölften Jahrhundert die normannische Schule abgelöst und gewissermaßen fortgesetzt von der Schule des französischen Kronlandes. Sie übernimmt das Kreuzrippengewölbe und das Langhaussystem mit der Modifikation, daß die Arkatur von der Stelle vor den Obergadenfenstern herunterrückt zwischen Obergaden und Emporengeschoß, vorgeblendet oder als richtiger Laufgang (Triforium) ausgebildet. In der Auflösung der Wand ist sie kaum mehr so kühn wie die letzten normannischen Bauten des elften Jahrhunderts. Dagegen nimmt die Tiefe des Wandreliefs von Jahrzehnt zu Jahrzehnt zu, bis in den Mittelschiffswänden von Laon (Abb. 400) eine Durchknetung erreicht ist, die in der Häufung der Dienste mit ihren eingeschobenen Ringen, der Vergitterung jeder zweiten Erdgeschoßsäule durch herumgestellte schlanke Säulchen, den starken Licht- und Schattengegensätzen, wie sie die Ausladungen der vor- und rückwärtsspringenden Teile und das durch die weitgestellten Arkaden einströmende und die Formen zerfressende Licht hervorbringt, auf geradezu barock zu nennende Effekte ausgeht. Das sind schlagende Kennzeichen eines Spätstiles, der eine Entwicklungsperiode abschließt. Wir finden die gleichen Kennzeichen wieder in den malerisch aufgelösten Chorbauten, deren Reihe die zarte Anlage mit Umgang und eng aneinandergerückten radialen Kapellen an des Abtes Sugerus weitberühmter Kirche von St. Denis eröffnet und das unentwirrbare Geflimmer des Chor Neubaus von St. Remi in Reims (Abb. 376) schließt. Wir erkennen die barocke Übersteigerung des Grundschemas, die uns eine Endphase charakterisiert, besonders deutlich auch im Außenbau: die wilderregte, in Massen wühlende Westfassade von Laon belegt sie ebenso großartig wie die zerklüftete Gesamtsilhouette dieser die Bergstadt krönenden Kirche, die im einzelnen wie — wäre sie ganz

ausgebaut — in der Gesamterscheinung über den Reichtum des Außenbaues von Tournai (Tafel XVII) noch weit hinausgeht.

Das Kronland auf den Schultern der Normandie zeigt so eine zwei Jahrhunderte¹⁾ durchziehende Entwicklung, die keine Zäsur aufweist und zusammenfällt mit der Frühgeschichte des seit dem dreizehnten Jahrhundert voll ausgebildeten gotischen Stils. Die Beziehung zu dem internationalen Weltstil des hohen Mittelalters darf nicht hindern, diese mit dem Ende des zwölften Jahrhunderts deutlich abgeschlossene Architekturentwicklung ebenso wie die Parallelentwicklung der Plastik einzugliedern in die Geschichte der französischen Baukunst des frühen Mittelalters als ihren vitalsten Ast, der das Wollen der Jahrhunderte am ausgeprägtesten zeigt und deshalb hier an die Spitze der Betrachtung gestellt worden ist. In den französischen Schulen

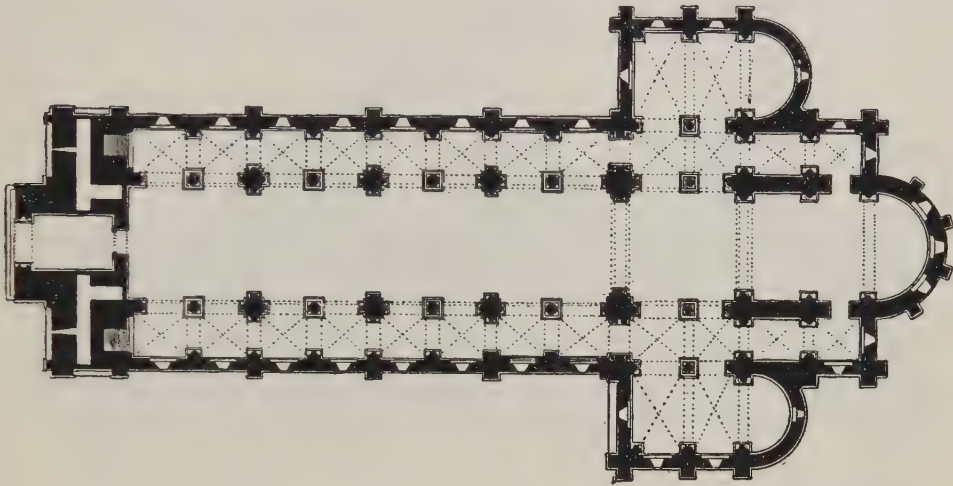


Abb. 11. Jumièges, Notre Dame, Grundriß. Nach Roger Martin du Gard

südlich der Loire, die sämtlich sich erst etwa zwei Generationen später als die normannische formieren und ebenfalls mit dem Ausgang des elften Jahrhunderts mit völlig eingewölbten Kirchen auftreten, vollzieht sich, soweit sie zu einer Vollendung gelangt sind, die gleiche Entwicklung zu einem das Ende des zwölften Jahrhunderts kennzeichnenden malerischen Spätstil.

Wir unterscheiden eine Schule der Auvergne, als deren Prototyp Notre Dame du Port in Clermont-Ferrand (Abb. 382) gelten kann: dreischiffige Hallenkirche mit Emporen, mit Halbsäulen besetzte Pfeiler, ausladendes Querhaus, durch das die Abseiten durchgeführt sind, um als Umgang mit radial gestellten Kapellen das Chorhaupt zu umziehen. Sämtliche Teile mit Tonnen eingewölbt. Über der Vierung ein wuchtiger Turm, der südlich und nördlich von hoch herauf gezogenen Schiffen abgestützt wird. Diese Sicherungskonstruktion tritt im

¹⁾ Die wir in Frankreich als frühes Mittelalter abgrenzen.

Innenraum in Erscheinung als halbdunkle Schächte, die sich im Querhaus, über dessen Einwölbung sie hinausführen, in der Breite der Abseiten beiderseits an den Vierungsraum anlegen. Ein düsterer Ernst, bedingt durch die Schwere der Gewölbe und die geringe Lichtzufuhr, ein stark abstraktes Raumgefühl ist dem Innern eigen. In dem wuchtig aufgetürmten Außenbau können die spielerischen Ziermotive, wie sie in den aus buntem Gestein zusammengesetzten Wandeinlagen und Friesen auftreten (Abb. 384), die Monumentalität dieses architektonischen Ernstes nicht beeinträchtigen. Räumlich eng beieinanderliegend, wiederholt eine Gruppe von Kirchen mit wenig Varianten dieses Grundschema. Eine bescheidene Entwicklung zeigt sich darin, daß die jüngeren Bauten durch weitere Stellung der Arkaden, größere Schiffsbreiten, reichlichere Lichtzufuhr, ungewissere Proportionen eine Auflösung der abstrakten Strenge der frühen Bauten bringen. Über das Kernland hinaus hat die Schule Ableger gesandt nach Nevers mit St. Étienne, das basilikalen Schnitt zeigt, nach

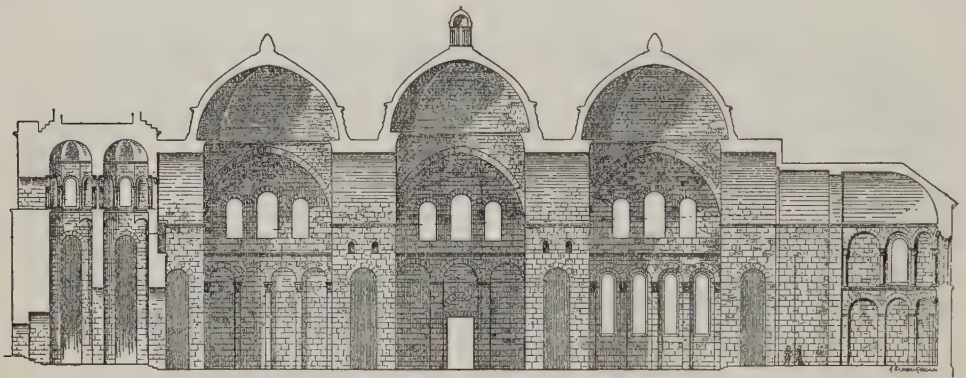


Abb. 12. Périgueux, St. Front, Längsschnitt. Nach Dehio und v. Bezold

Toulouse und Conques (Abb. 368); St. Sernin in Toulouse (Tafel XVI), ebenfalls von basilikaler Anlage, aber sonst viel Gemeinschaft mit der Gruppe zeigend, eine der größten und großartigsten Kirchen der Zeit, gibt das Motiv des schmalen abstrakten Langhauses, des ausstrahlenden Chors, der in einem Vierungsturm gipfelnden Außensilhouette zu höchster Großartigkeit gesteigert.

Von bedeutend geringeren architektonischen Qualitäten ist die Schule des Poitou. Zierlich und kapriziös wie ein Rokokogebilde steht Notre Dame la Grande in Poitiers (Abb. 392, 395) auf dem weiten Marktplatz, der Innenraum, eine langgestreckte, emporenlose, tonnengewölbte Halle mit den charakteristischen aus vier Halbsäulen zusammengesetzten Stützen, ohne besonderes Interesse; aller Aufwand konzentriert auf die Fassade. Sie überrankt eine blühende ornamentale und figurale Dekoration mit Anklängen an Holztechnik in einer orientalisch teppichmäßig anmutenden Unbekümmertheit um tektonische Logik, die rechts und links beendet wird von den spielerisch angerückten Rundtürmchen auf Säulenbündeln — an vergrößerte Totenleuchten auf französischen

Friedhöfen erinnernd. Bei ähnlicher Innenerscheinung, in der nur häufig die Rundbogentonne durch die spitzbogig gebrochene ersetzt wird, zeigen alle Kirchen der Gruppe, von meist bescheidenen Ausmaßen, diese Freude am wuchernden Außenschmuck, der in der gleichen untektionischen Weise auch die Stirnseiten der Transepte und das Chorhaupt überzieht.

Von größter architektonischer Bedeutung ist dagegen das südlich angrenzende Aquitanien, das Land der einschiffigen Kuppelkirchen. Vier im Quadrat gestellte mächtige Pfeiler, durch rund- oder spitzbogige Tonnen untereinander verspannt, tragen auf Hängewickeln die halbkugelförmige Gewölbeschale.

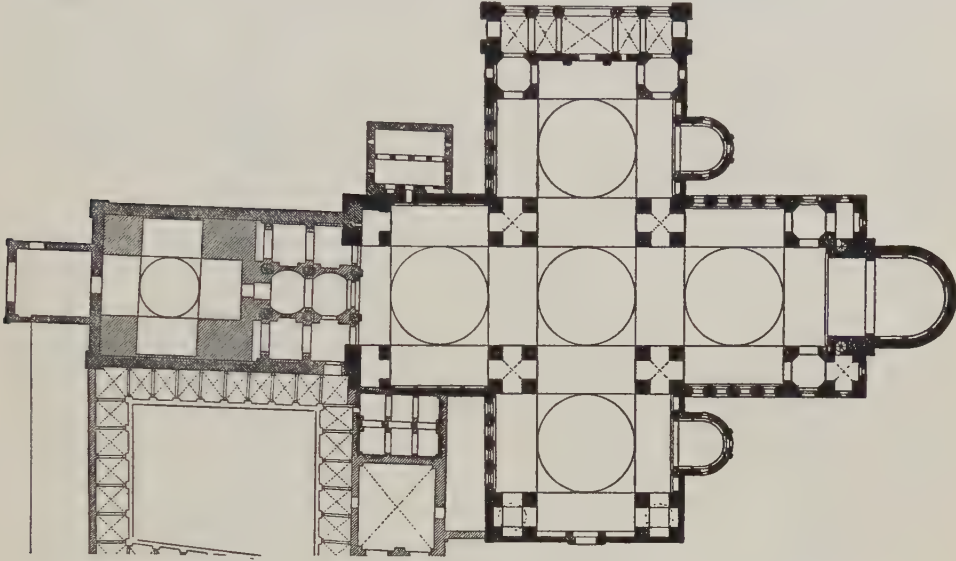


Abb. 13. Périgueux, St. Front, Grundriß. Nach Dehio und v. Bezold

Aus solchen auf eine Längsachse, manchmal auch noch auf eine sie durchkreuzende Querachse aufgereihten Kuppeljochen setzen sich die größeren oder kleineren Anlagen zusammen. In der gleichförmigen Wiederkehr dieses einen mit ungeheurem architektonischem Ernst geprägten Joches, das den Eingetretenen in ein streng verankertes System horizontaler und vertikaler Achsen aufnimmt, liegt die Wirkung von St. Front in Périgueux (Abb. 393, Textabb. 12 u. 13), dem Meisterwerk der Schule; sie verleiht, vergleichbar den immer wiederkehrenden Formeln eines liturgischen Gebetes, dem Raum den Charakter des Gesetzmäßigen, Bleibenden, Unbewegbaren, Ewiggültigen, eine einzigartige abstrakte Geistigkeit. Die Außenerscheinung, durch die Restauration des neunzehnten Jahrhunderts zu einer lächerlichen Orientvedute entstellt, läßt, wenn man die strengen Achsenblicke wählt, noch die grandiose Isolierung spüren: eine Welt für sich, ohne Vergleichbares oder Beziehbares, geht der Bau keinerlei Verbindung mit der Umgebung ein. — Die aquitanische Schule hat vielfach ausgestrahlt: nach Osten mit der phantastischen Wallfahrtskirche Le Puy (Abb. 386),

in das Poitou, wo St. Hilaire in Poitiers (Abb. 391) das Kuppelsystem in sehr freier Weise mit einer Hallenkirche verbindet. In der Gegend der unteren Loire vereinigt sich in der zweiten Hälfte des elften Jahrhunderts das Kuppelsystem mit den hier aus dem Norden eingedrungenen Kreuzrippen zu den sogenannten Domikalgewölben, die man als barocke Auflösung, als spät-romanische Umsetzung des klassischen aquitanischen Systems ansprechen kann (Angers, Abb. 399, oder Le Mans).

Die tonnengewölbte Basilika ist der Typus der Schule der Provence, durchgeführt in schweren, wenig belebten Steinmassen, die das Innere gedrückt und dumpf, das Äußere festungsmäßig massig erscheinen lassen. Ein starker antiker Einschlag hat sich in dieser alten römischen Provinz erhalten, den man im Innern manchmal in den wohligen Proportionen einer Apsis, einer Vorhalle (Avignon) spürt, der das Äußere besetzt, häufig mit an Tempelfassaden erinnernden Schmuckstücken, in dekorativen, wenig tektonisch gedachten und mit eingesetztem Figureschmuck überladenen Formen (Arles, St. Gilles, Abb. 508, 509).

Zu ganz anderer Größe entwickelt Burgund, eine Hochburg architektonischen Könnens, den Typus der gewölbten Basilika. Sie tritt hier überhaupt zum erstenmal im Abendland im Anfang des elften Jahrhunderts auf in den Ostjochen von S. Philibert in Tournus. Früh schon bilden sich auf burgundischem Boden bestimmte Baugewohnheiten heraus in dem Orden der Klunienser. Die 981 von Abt Majolus geweihte zweite Basilika in Cluny zeigte eine doppelttürmige Fassade und eine Vorhalle im Westen, einen von gestaffelten Nebenchören begleiteten Hauptchor — Eigentümlichkeiten, die die burgundischen Ordenskirchen beibehalten. Von einer geschlossenen Schule kann man hier auch erst im Ausgang des elften Jahrhunderts sprechen. 1087 begann Abt Hugo die riesengroße dritte Basilika in Cluny; eingestürzt, wird sie 1125 durch einen (vierten) Neubau ersetzt, ungeheuer großartig im Innern wie in der Außenerscheinung mit der reichen Gliederung und der Fülle von Türmen (Textabb. 14, Abb. 363). Von der Wirkung des Innern gibt einen Begriff St. Lazare in Autun (Abb. 372). Ein Vergleich mit St. Trophîme in Arles (Tafel XV) läßt die Freiheit und Lebendigkeit der Schule von Burgund, ein Vergleich mit Noyon etwa — nachdem das sugerische Langhaus von St. Denis uns fehlt — ihre klassische Haltung, aber auch ihre prinzipielle Gleichheit empfinden. Mit Formen der Antike, den kannelierten Pilastern, die im Mittelschiff mit einem Rest antiken Proportionsgefühles aufeinandergestellt, statt, wie die Halbsäulen und Dienste, einfach in die Länge gezogen sind, mit der einem römischen Tor der Stadt entnommenen Blendgalerie zwischen den Arkaden des Erdgeschosses und den Obergadenfenstern, durchpflügt sie die Wand in einem System von horizontalen und vertikalen Gliederungen, und auch dem Tonnengewölbe ist durch die spitzbogigen Gurte der Charakter des Lastenden genommen. Wie in Nordfrankreich antwortet auch in Burgund der hochromanischen Formulierung eine Spätstufe mit barocken Zügen, am besten vertreten durch die Kathedrale von

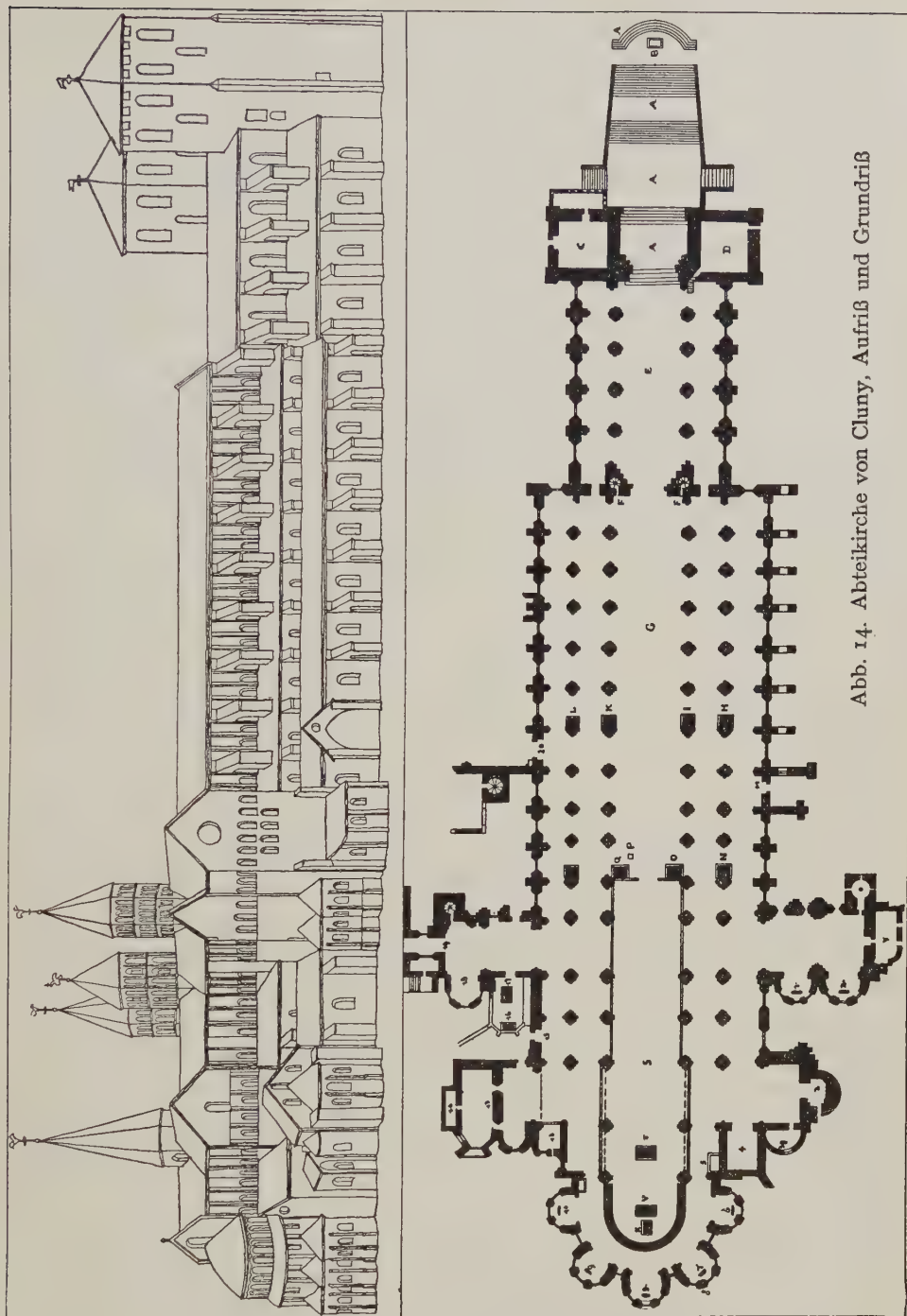


Abb. 14. Abteikirche von Cluny, Aufriß und Grundriß

Langres, die das Relief der Wandgliederungen steigert, die Pilasterleitern des Mittelschiffs mit verunklarenden Diensten begleitet, und so, wie im üppig wuchernden Ornament, überall mit Licht- und Schatteneffekten arbeitet, endlich für die Einwölbung das nordfranzösische Kreuzrippengewölbe übernimmt. Dieser Vorgang besagt (wie das westfranzösische Domikalgewölbe), daß die Tendenzen der südlichen Schulen einmünden in die vom Norden gefundenen Formen. In die gleiche Richtung weist auch eine zweite burgundische Typenreihe: die der kreuzgewölbten Basilika. Ihr klassisches Beispiel ist Vézelay (Abb. 374). Ein Raum von großer Längenausdehnung, den vor allem die scharfe, in den Gewölbegurten so schlagende Vertikalgliederung charakterisiert. Von hier führt einerseits ein Weg zu den Kreuzgewölben von Langres (Abb. 375), die die nordfranzösischen Rippen zugefügt haben; andererseits bildet Vézelay, das in seiner scharfen architektonischen Akzentuierung gegenüber den reduzierten Gliedern (Wegfall der Blendgalerie) der prunkvollen Richtung des vierten Neubaus von Cluny Vereinfachung und Rückkehr zur Strenge zeigt, eine unmittelbare Überleitung zu den Kirchen der neuen von Burgund ausgehenden Ordensreform der Zisterzienser. Nachdem Cîteaux selbst verschwunden ist, mag Pontigny diese im Sinn des hl. Bernhard, in strenger nüchterner Klarheit gehaltenen Kirchen vertreten, die, den burgundischen Kern mit nordfranzösischen Zügen verbindend, für diese zweite burgundische Richtung eine Spätstufe bedeuten. Die wenig mehr als eine Generation älteren Frühbauten der Zisterzienser kennen eine Raumform aus Längstonne für das Hauptschiff und Quertonnen für die Abseiten (vgl. Fontenay, Abb. 397), wie sie kaum bezeichnender für die Werkidee eines zisterziensischen Andachtsraumes gedacht werden kann.

Die normannische Bauschule des nordwestlichen Frankreich mit Jumièges gab Anlaß, einen Wesenszug der romanischen Baukunst in England zu kennzeichnen: das Große als tathafte Macht. Einseitigkeit vielleicht, Bestimmtheit sicher äußert sich in der Bereitschaft für alles, was nach dynamischen Werten im Gerüst, in der Gliederung aussieht. England prägt die kontinentalen Verbindlichkeiten der Normandie — die Einbildung, daß jedwede lotrechte Wandgliederung nicht für sich bestehen, sondern dienen, Gewölbe tragen, mithin mechanische Funktionen erfüllen solle, kaum aus. Denn jede derartige, aus dem Zweckkult des neunzehnten Jahrhunderts hervorgehende Deutung des geschichtlichen Denkmalbestandes führt zu dem notwendigen Schluß, daß das romanische England über lauter Vorbereitung nie fertig geworden wäre — was so gar nicht normannischer Art entspricht. England will vielmehr die logische Ganzheit eines Systems virtueller, nicht zweckverhafteter Kräfte; die Hochschiffe werden nicht gewölbt, obwohl man die Eigenschaften des Kreuzrippengewölbes früh kannte, weil man im gewölbten Raum keine höhere Einheit erkennt als im flachgedeckten — hier scheidet sich die insulare Formgesinnung am stärksten von der des festländischen Westens. Der stets erneute Reiz der den Blick lockenden Eigenwerte im Spiel von lotrechten

und waagrechten Linien, das scheinbar in endlosem Reigen sich vollziehende Fortströmen einer Vielheit erscheint ihr köstlich, m. a. W. das unbestimmbare Verhalten der Summanden wird dem einmaligen Dasein der Summe vorgezogen — der Gegensatz im Wesen der Raumvorstellung wird am ehesten erkennbar, wenn man einen reinen anglonormannischen Innenraum, etwa das Hauptschiff der Kathedrale von Peterborough oder Ely (Abb. 405, 402), mit einem frühgotischen, vom Festland her bestimmten, z. B. dem Chor von Canterbury, zusammenbringt. Es scheint doch, als ob der Ursprung des normannischen England aus einem der Spätantike fremdgebliebenen Kulturkreise hier noch faßbar wäre; dazu kommt, daß die Bauhütten — stärker als die Bildner und Maler — fremden Eindrücken gegenüber ablehnender standen als der stammverwandte skandinavische Norden — im Dom von Lund (Abb. 408, 409) denkt man an Speyer.

Als Charaktereigenschaften der englischen Bauten sind also anzusehen: der Massenrhythmus der Wandgliederungen in seiner absoluten, d. h. nicht zweckhaft aus der Wölbstruktur zu verstehenden Spannung in gewaltig ausgedehnten, einfach geplanten Bauwerken — die Kreuzschiffbasilika mit Vierungsturm, westlichem Turmpaar und langem Chorraum ist der nahezu allein herrschende Typus —, die nordische Überfülle einer wenig motivreichen, durch ihre enormen Reihen faszinierenden Schmuckkunst von seltsamer Bildung (wie Wolfszahn, Taugestäbe, klotzige Tierhäupter oder das Falkapitell), die nicht nur motivisch enge Beziehungen zu den von der Volkskunst geläufigen Formen einer bodenständigen Holzarchitektur verrät, endlich als Gesamteindruck die Eigenart des herben Raumgefühls, dem der Zusammenklang der Teilräume für kontinentales Empfinden ebenso sehr fehlt, wie die riesigen Baugruppen als Ganzes unübersehbar bleiben: vergleichbar vielleicht dem magischen Schwirren der Töne eines großen mittelalterlichen Glockengeläutes, das den Ruhepunkt der Konsonanz nicht kennt. Dieser Stil enthält grundlegende — oft genannte — Voraussetzungen der Gotik, die ja auch in England — nicht die Zeiten ihrer höchsten Besonnenheit, wohl aber ihre eigentümlichste Spannkraft erlebte.

Ein Übergangsbau zwischen der kontinentalen Normandie und dem Inselstil sei als Typ für eine untergegangene Gruppe vorweg erwähnt: die Kathedrale von Tournai (Doornyk, Tafel XVII). Romanisch ist die bezaubernde Vierungsgruppe mit den fünf Türmen und das Langhaus. Die Einzelheiten des letzteren mit seiner viergliedrigen Ordnung (Arkaden, Empore, Triforium, Obergaden) stehen in Fühlung mit der Frühgotik der Isle-de-France, die Art der Anlage und der Verhältnisse mit den mächtig großen Emporenbögen, in die Frühstufe zurückweisend, ist dem gewaltsamen Wurf englischer Raumbilder unverkennbar verwandt. — Die fünf Türme von Tournai sind als Zeitbild der reifen romanischen Baukunst in Nordeuropa das einzige Beispiel, das in seinem ganzen Reichtum und vollen Glanz vollendet wurde und erhalten blieb; was die phantastische Glut und Liebe des mittelalterlichen Nordens als gebaute Wirklichkeit erwünschen durfte, ist hier erreicht.

Die englische Stillehre unterscheidet sächsische und normannische Art:

erstere wird angeblich durch die massiven, gliederlosen Rundpfeiler der Schiffarkaden bestimmt, letztere durch deren Gliederung mit Dienstbündeln und eingesetzten Halbsäulen und den häufig begegnenden Wechsel in der Stärke der Stützen, entsprechend dem gebundenen System; der räumliche Eindruck steht in beiden Gruppen dem Trotz näher als der Ergebung, klingt aber in den normannischen Bauten vertrauter als die harte und fremde Dumpfheit der Rundpfeilerreihen (etwa in Carlisle, Abb. 403, Gloucester oder Hereford).

Unter die Frühwerke des normannischen Stils in England zählen das Querhaus von Winchester und der auf zwanzig Joche gestreckte Bau von Norwich (gegründet 1096). In Winchester erinnern die ruhige Bestimmtheit des Systems, die einfache Weite der Bogenordnungen und das Gefühl für Wand und Säule an den geraden Ernst des reifen elften Jahrhunderts. In Norwich (Textabb. 15) sind die Akzente komplizierter, der Blick durch das Langhaus wird von dem Schwirren der von Joch zu Joch wechselnden Stäbe und Bündel der Dienste, den vielen Unterteilungen in den Bogen gefangengenommen. Die plastische Stufe kündigt sich an; in der wunderschönen Galerie, die das Innere des Vierungsturmes umläuft (Abb. 406), ist sie ganz da: kraftgeschwellte Körper, doch ohne Überschwang vermöge der stolzen Proportion und der durchsichtigen Reihung, die einprägsam bleibt, nicht verwirrt, wie der Dekor später Wandgliederungen (z. B. im Kapitelhaus von Bristol). Die hochromanische Westvorhalle in Durham (Abb. 407) besitzt ein ähnliches Maß freudvoller Schmuckkraft, die den Norwicher Arkaden zukommt: wie die Zackenreihen der Bogen, von der gleichsam federnden Lust der Kapitelle getragen, gegeneinander spielen, das ist körperhafte Anmut in abgelösteren Formen als etwa in der prächtigen Vorhalle von St. Benoît-sur-Loire (Abb. 389), aber von gleicher Sinnfülle. Anzureihen ist hier Peterborough (Abb. 405) — der Blick durch die Seitenschiffe mit ihrer schwersten Rüstung der Pfeiler- und Rippenstämme, wo Wand- und Kappenflächen kaum noch zur Geltung kommen, die hiebartig sitzende Wucht der Gruppe von Vierungsturm, Chor und Querhaus im äußeren Anblick. Das Mittelschiff, weiträumig erscheinend und würdevoller als Norwich, ist vielleicht der schönste der normannischen Kirchenräume Englands; lagerhaft ohne Überlastung stehen die drei Bahnen der kräftigen Scheidbogen, der gekuppelten Emporen und der auf und ab gleitenden Triforienbogen übereinander, die Flachdecke darüber gibt ein feines Finale (hier läßt sich noch einmal die schon verneinte Frage stellen, ob die Gliederung solcher Räume eine Wölbung zur Folge haben muß). Eng verwandt — in den Akzenten spröder, vielleicht englischer — ist das Langhaus von Ely (Abb. 402).

Die Übergangsformen künden sich in England früh an: Canterbury erhält durch Wilhelm von Sens einen Chor in den Formen französischer Frühgotik noch im zwölften Jahrhundert, Durham (Abb. 404) wird im frühen dreizehnten Jahrhundert mit Kreuzrippen gewölbt (die Wandgliederung mit Stützenwechsel aus dem frühen zwölften Jahrhundert ist Fortsetzung des Systems von Jumièges); die Auflösung der wuchtigen Systeme zu zierlichen, reich schatten-

den, elastischen Formgebilden (Lincoln) fällt mit dem „early English“, der Frühgotik, zusammen — der Gliederkörper der Hochstufe hatte sie geradezu erwartet.

Dem formalen Organismus des englischen Nordens entgegengesetzt, erscheint die romanische Architektur in Spanien durch Volksgemeinschaft und geschichtliche Beziehungen mit dem französischen Südwesten und den Kluniazensern verbunden. Die Frage nach dem Anrecht auf die Urheberchaft des Typus der tonnengewölbten Halle bzw. Basilika scheint heute zwischen Katalonien und dem Poitou strittig; fest steht, daß in Spanien der tonnengewölbte Raum sehr alte Vorläufer bis zur Westgotenzeit (Pedro de la Nave, Abb. 269) besitzt und daß wohl schon die erste Hälfte des elften Jahrhunderts die tonnengewölbte dreischiffige Hallenanlage in Spanien in fertiger Form (vgl. Leyre, Abb. 472) kennt. Eine zweite, in Frankreich im elften Jahrhundert sporadisch

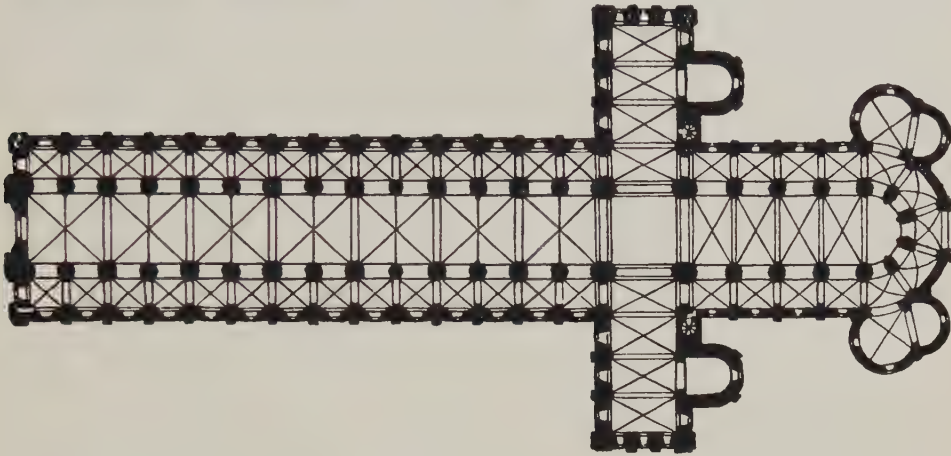


Abb. 15. Norwich, Kathedrale, Grundriß. Nach H. Ruprich-Robert

auf tretende Anlage: die dreischiffige Vorhalle zwischen Westtürmen, mit Tonne bzw. Kappengewölben gedeckt, könnte in Spanien beheimatet sein; die Vorhalle von S. Isidoro in León (1063 ist die Kirche geweiht) erinnert an den gleichen Raum zu Tournus in Burgund, der dem frühen elften Jahrhundert gehört; Porter hält die Rundpfeiler und Tonnengewölbe dort für eine Folge katalanischer Baugedanken (vgl. Porter, Rom. Plastik in Spanien, I, 50 ff.). Zu den Eigenzügen der spanischen Romanik, die in der Gotik fortleben, gehört die zu ansehnlichen Türmen ausgebildete Vierungskuppel (toro), wie sie die alte Kathedrale von Salamanca besitzt (Abb. 475); an die enge Verwandtschaft mit dem Fassadensystem des Poitou und der Saintonge (Poitiers, Angoulême) erinnert u. a. die Fassade von Soria (Abb. 473). Die Schwerkraft der Entwicklung setzt auch in Spanien mit dem späten elften Jahrhundert ein; zur Hauptform wird nun die Hallenanlage auvergnatischer Prägung (ältestes erhaltenes Beispiel in St. Etienne in Nevers, 1068—1079); in großartigster Gestalt überhaupt ist diese Raumidee in Santiago zu Compostela, im Königreich León, verwirk-

licht. Eine tonnengewölbte Hallenkirche von ganz großem Umfang, kreuzgewölbte Seitenschiffe und darüber Emporen mit Halbtonnendecken umziehen Lang- und Querhaus, der Chor ist mit Umgang und ausstrahlenden Kapellen angelegt (Abb. 482). Die Scheidbogen des Mittelschiffes ruhen auf hohen Kreuzpfeilern. Man nennt zumeist St. Sernin in Toulouse als Vorbild, Dehio denkt an St. Martin in Tours, Porter will die Priorität des Raumgedankens der ganz großen Pilgerkirche und ihrer baulichen Gestalt für Santiago in Anspruch nehmen (mit der Einschränkung, daß der Gedanke des Umgangs mit den ausstrahlenden Kapellen aus Frankreich stammt). Im Zeitausdruck verwandt scheint die Kreuzgewölbebasilika in Tarragona räumlich heiterer und milder gestimmt — die Art der Wölbung (ursprünglich eine Kreuzkuppelgewölbeform) wird aus dem Anjou hergeleitet und ist im frühen zwölften Jahrhundert durch die Alte Kathedrale von Salamanca (Abb. 475, 476) zuerst eingeführt. Zahlreich treten die Zentralbauten der Templerkirchen (Abb. 477) auf spanischem Boden hervor, der Gralsbau der Christusritter in Thomar in Portugal (1162) ist wohl das vollendetste Werk dieser dem Osten nahen Gruppe. Als Vorstellung von romanischer Wehr wird die Bergstadt Avila mit ihrer romanischen Ringmauer den stärksten Eindruck bedeuten.

Für Italien, d. i. die Kommunen der Lombardei und Toskanas sowie den Länderbereich der verschiedenen Herrschaften südlich von Rom, bleiben die ultramontanen Tatsachen der romanischen Baukunst, wie Klarheit und freie Größe der räumlichen Reihungen, symmetrische Geschlossenheit und Fülle der Gruppen, im Wesen fremd; die oft behauptete Beeindruckung nordischer Architekten durch italienische Romanik ist im Grunde nie über den alten, stets wiederkehrenden Motivstrom vom Süden zum Norden — d. h. die werbende Kraft der Bauzier — hinausgegangen. Seit man im Verlaufe der letzten Generation davon abgekommen ist, die prinzipielle Priorität der romanischen Bauformen der Lombardei (die romantische Gleichung von einem Ursprung des Romanischen aus dem Schoße langobardischer Dome vor der Jahrtausendwende) als Stiltatsache zu behaupten, hat sich die stärkere Verbundenheit Italiens mit Antike und Osten als Willensgrundlage seiner eigenen baugeschichtlichen Entwicklung und damit seine randländisch abgeschlossene Gesamterscheinung plastischer herausgehoben. Womit die Wirksamkeit lombardischer Wanderhütten und ihres Handwerks im nordischen elften und zwölften Jahrhundert keineswegs unbeachtet sein soll — in der Bauplastik hat sie deutlichste Spuren hinterlassen —, aber diese handwerkliche Vermittlung ist kein stilzeugender Erwecker monumentaler Gestaltung gewesen, sondern eine gelegentliche Färbung, ein Reichtum, der am Wesen seines Trägers (Speyer, Quedlinburg) nichts ändert. Das Eigenste und Stärkste im Gesamtbild romanischer Architektur Italiens: ihr zuletzt doch antik großartiges Gefühl für die plastisch einfache Masse des Baukörpers — die Domgruppe von Pisa (Abb. 414, Tafel XVIII), die Platzstirn zu Verona vor Zeno (Abb. 416) oder das Schaubild vor dem Dom zu Parma (Abb. 426) —, es hat auf den Norden stilbildend

nicht gewirkt. Am ehesten ist das Verhältnis Italiens zum romanischen Stil mit dem Ablauf im entgegengesetzten Randgebiet, in England, in Parallele zu bringen. Dort wuchs aus der Ablehnung des Vorhandenen, d. h. der Stimmung und Wärme des festländischen Raumbildes, oder doch seiner schroffen Einschränkung das normannische Münster. Der italienische Dom romanischer Zeit holt seinen bestimmenden eigenen künstlerischen Wert aus dem Beharren bei der ernsten und eindringlichen Gewalt der älteren bodenständigen Form des christlichen Kultbaues — der langgestreckten Basilika mit dem isolierten Glockenturm. Gelegentlich mit dem Norden eingegangene vage Bindungen in Teilmotiven (gebundenes System oder Kreuzrippengewölbe) lassen dieses Eigene der Baugesinnung nur um so deutlicher hervortreten. Einschränkungen sind etwa zu machen für den Süden von Rom bis Syrakus und seine Herrschaften, wo Normannen, Araber und Byzantiner neben- und gegeneinanderstehend mit den Geschicken der Landschaft den Exotengeist ihrer Kultur und Kunst bestimmen — die Geschichte eines Kolonialstils, wie ihn zu anderer Zeit der Hellenismus in Ägypten und Syrien, der Barock in Polen und Rußland (als morphologische Tatsache betrachtet) erlebte.

Versucht man, von der Kirchenarchitektur des romanischen Italien ein allgemeinstes Erinnerungsbild sich zu erwecken, so werden die Wesenszüge folgende sein: eine langgestreckte, hart in sich geschlossene Masse lagert an weiter Raumbahn, und dieses Lagern wird durch die steigende Triebkraft des oder der Türme — sind es zwei, so vermeiden sie grundsätzlich, wo nicht nordische Einflüsse vorliegen wie in dem kluniazensischen S. Abbondio in Como, die Dämpfung der Vertikale durch die Symmetrie — besonderster optischer Eindruck; die sinnliche Wucht der (auf die innere Struktur des Raumes keine Rücksicht nehmenden) Schauwand im Westen, der Kuben von Apsidenleibern oder waagrecht aufgestaffelter Chorthäupter im Osten zwingt — gleich erfüllt von denkmalhaft isolierter Selbständigkeit wie der lotrechte (oder schiefe) Turm gegenüber dem hingeworfenen Kirchenkörper — die stumme Andacht der langsam ziehenden Seitenbahnen. Von den altchristlichen Basiliken Ravennas bis zu den Zisterzienserkirchen und den reifen Normannenbauten Süditaliens im zwölften und dreizehnten Jahrhundert (Bitonto, Trani, Troia) ist diese sinnfällig gewaltigste Kraft eines nicht minder leidenschaftlichen als beherrschten Formgefühls — gleichsam die steingeformte Verwirklichung der Kardinaltugenden Humilitas und Spes — immer wieder Leitakkord italischen Bauens, und blickt man auf das gotische Fortleben dieser ungotischen Ergebenheit vor der leibhaften (nicht: sinnhaften) Wirklichkeit — etwa Sta. Croce in Florenz —, so wird man ihr die Sonderbedeutung eines durch Landschaft und Erbe bestimmten Daseins nicht abstreiten: Gruppen wie Pomposa (Ferrara, Abb. 418) oder Toscanella kennt weder der Norden noch das lateinische Spanien.

Man kann den Beginn romanischer Baukunst in Italien mit seinem monumentalsten Werk zusammenfallen lassen: dem von dem Griechen Busketos 1063

begonnenen Dom zu Pisa (Abb. 413, 414, Tafel XVIII). Die Vorstellung von dem ursprünglichen Pisaner Dom muß die märchenhafte Pracht des Campanile und des Baptisteriums, muß vom Bau selbst Hauptfassade und Kuppel (in ihrer bestehenden Form) streichen und versuchen, die Kreuzanlage als Körper (mit ausgesprochener Richtung zum Zentralbau in der Durchdringung zweier im Gesamtmaß gleichlanger basilikaler Häuser) von der schlichten Wucht der heutigen Querflügel wieder erstehen zu lassen: — eine reine Bildung aus der Stärke des elften Jahrhunderts und in der Hinordnung auf die Großartigkeit, die in jedem Einfachen liegt, der ursprünglichen Erscheinung von St. Remi-Reims, Limburg a. d. Hardt oder Hersfeld vergleichbar als Zeitausdruck. Die besondere Form mag vermöge der alten pisanischen Beziehungen zum Osten und durch ihren Bauleiter östliche (armenische) Ideen in sich bergen; der strömende Rhythmus der Bogennischen um die Außenwände — der sich in Toskana zu einem raffiniertesten Spiel südlicher Melodik weiterentwickelt (Pistoia, S. Giovanni Fuorcivitas; Lucca, S. Michele; am Baptisterium und Campanile von Pisa) —, er ist auf italienischem Boden hinreichend begründet, wohl noch in Pisa mit der besonderen Herrschergeste der toskanischen Erde begabt.

Das zweite Hauptwerk steht in der Lombardei: S. Ambrogio in Mailand (Abb. 415). Ob man den — auf seine Umgebung hin gesehen — so unbetont feierlichen Hallenraum noch der Frühstufe zurechnen darf, erscheint heute auf Grund der Baudaten zweifelhaft. Der äußere Anblick der unvergeßlich großartigen Westseite — groß in der Konzentration des Ausdrucks auf das scheinbar selbstverständliche, in Wirklichkeit selbst in Italien selten so aus innerster Kraft geformte Laubenmotiv mit den fünf waagrechten und fünf steigenden Bogen, ausgebreitet vor andächtiger Stille in der Arkadenhalle und voll jubelnder Reinheit, wie ein gregorianischer Introitus —, die einfache Schönheit der Gesamtgruppe mit dem lässigen Intervall der seitab stehenden Türme und dem schlichten Ernst der Vierungskuppel, all dieses umschließt aber doch so viel Prädikate der Frühstufe des Romanischen — wo Ernst nicht Dürsterkeit ist und Entsagung noch nicht dem Leiden identisch —, daß man trotz der gerechten Bedenken über die Unmöglichkeit der Stilformen im elften Jahrhundert (Kreuzrippengewölbe im Mittelschiff, die gegenüber S. Abbondio in Como viel schwellendere Form der Bauzier) das Werk seinem Wesen nach lieber der Keimzeit als der reifen Entfaltung des Stiles nahe rücken wird. Der langsamere Schritt des Entwicklungsganges in Italien, der einer größeren Standhaftigkeit, nicht Rückständigkeit, entspricht, mag solche Behauptung rechtfertigen. Endlich wird selbst der Laie die Schichtendifferenz, die zwischen der schweigenden Schwere von S. Ambrogio in Mailand und der aufgeschlossenen, elastischen Haltung des Domes in Modena beruht, zu erkennen vermögen, unbeschadet dessen, daß die mutmaßlichen Baudaten (Ambrogio 1128—1196, Modena 1099—1184) zusammenfallen.

Mit Modena (Abb. 420, 421) ist ein Hauptwerk des für die Lombardei an

künstlerischen Schöpfungen so fruchtbaren zwölften Jahrhunderts genannt und gleichzeitig ein typisches Beispiel für die Hochstufe des Stils in Italien, der nun im eleganten Zusammenschluß, in der höheren Geschmeidigkeit und dem anspruchsvolleren Reichtum der Gruppen wie der Räume seine eigenste Führungslinie zeigt. Weder Vielheit der Grundrißlösungen aus dem Wölbproblem (wie in den französischen Schulen) noch Streben nach Harmonisierung (Paulinzelle oder das Äußere von Maria Laach) werden diesem lombardischen zwölften Jahrhundert Problem; der aus der Reihe fallende, ausgesprochene Querschiffbau des Domes zu Parma (Abb. 419, 424, 426) enthält geschichtlich nachweisbare Beziehungen zum Norden (Speyer), die Querschiffe an den Domen in Modena, Cremona, Piacenza sind nachträgliche Bereicherung des alten, in drei Schiffen und drei Apsiden sich genügenden Grundrisses, wie ihn Verona (S. Zeno und Dom) oder Pavia (S. Pietro in Ciel d'oro) aufweisen. Der springende Rhythmus des Stützenwechsels zwischen Kreuzpfeiler und Säule — statisch begründet dadurch, daß die Hauptdienste der Kreuzpfeiler Querbogen von Joch zu Joch im Hauptschiff tragen, zwischen welche sich der offene Dachstuhl spannt, — und zumeist die Belegung des Obergadens im Mittelschiff durch Emporenöffnungen, das sind zunächst die wichtigsten Kennzeichen der maßvoll hellen Innenräume, die nie eigentlich weich wirken, doch auch nie beschwert, deren Grundzug vielleicht als festtägige Stimmung (Verona, S. Zeno, Abb. 422) bezeichnet werden darf. Gibt den rheinischen Domen in der Außenerscheinung das strömende Band der Zwerggalerien den Ausdruck königlicher Macht, so wird in der Lombardei dieses viel plastischer gesehene und gern in melodische Gruppen aufgelöste Motiv (Modena, Dom, Abb. 420, 421; Parma, Fassade, Abb. 426) nicht so sehr architektonischer Selbstzweck (das Gefühl des Umschreitens in den Galerien von Mainz oder Speyer) als vielmehr malerisches Beiwerk: die Arkadenzeilen über den Seitenportalen in Modena, Parma, Piacenza oder die kletternde Staffel in Pavia, S. Michele; denn nicht das Dahingleiten, wie in Speyer, sondern die ruhige, schöne Körperproportion der Säule und des Bogens, d. h. die sinnliche Freude an der Einzelheit, spricht zuerst. In dem einzigartigen Motivreichtum der Bauplastik erlebt diese Begabung zum Schmuck — man könnte versucht sein, von einer Volkskunst zu reden — ihren besten Ausdruck: die Fassade von S. Michele in Pavia (Abb. 417) als die „lombardischste“ der Kirchenstirnen, Verona, Modena, Parma als klassisch gepflegtere Varianten.

Die gleichzeitige Hochstufe des Stils in Toskana ist durch zwei Werke wesentlich bestimmt: S. Miniato al monte (Abb. 411, 412) und das Baptisterium in Florenz (Abb. 410). Bezeichnend, wie sich in Florenz des zwölften Jahrhunderts schon die rein örtliche Note von jeder anderen Haltung des Romanischen, verglichen etwa mit dem viel internationaleren Gepräge des toskanischen Doms zu Pisa im elften Jahrhundert, entfernt; man begreift von hier aus die Notwendigkeit, von einer „Protorenaissance“ zu reden. Denn was der Lombardei galt: Intimität der Raumstimmung in der Fügung der Körper wie der

Artikulation, darauf kommt es hier nicht an; es ist nicht bloß die antike Form von Kapitellen in S. Miniato oder antiker Architrave und Pilaster im Baptisterium, nicht bloß römische Form der Kosmatenverkleidung mit ihrer klaren strengen Liniengerechtigkeit, es ist eine ganz andere Freiheit und Weite der Räume (vgl. Abb. 412), die das Totale stärker von der altchristlichen Antike her erfaßt, die überhaupt auf die Konsonanz der Kontraste (Fassade und Chorblick von S. Frediano in Lucca) bewußter und gleichsam persönlich erregter achtet — die in ihrer Zusammensetzung romanische Raumstimmung von S. Miniato enthält nichts Demütiges wie S. Ambrogio oder selbst Modena. Und ferner: die lombardischen Baptisterien lassen sich aus der Ganzheit der auch im Norden wachen Freude des Romanischen am in sich geschlossenen Block und seiner Wucht begreifen (vgl. das Baptisterium in Cremona), das gelegentliche Oberflächenspiel durch Schichtung (S. Stefano in Bologna) oder selbst die Auflösungen der Spätstufe durch zarte Galerien (Baptisterium in Parma, Abb. 426) greifen den Sinn des Blockhaften nicht an; an der Fassade von S. Miniato aber und dem Außen des Florentiner Baptisteriums wird die noble und bestimmte Proportion der Glieder zuerst, die Ganzheit der Masse — von Wucht kann man nicht reden — zuletzt abgelesen. Der Sinn des Organismus scheint grundsätzlich anders — in Florenz läßt sich am ehesten durchschauen, wozu es in Rom nicht kam: das humanistische Intervall im Romanischen, das in den Plänen und Werken Friedrichs II. in Unteritalien (Castel del Monte in Apulien, Abb. 367, und das ehemalige Kastell von Capua) noch einmal erscheint. Schule gemacht haben die Florentiner Bauten ihrem Wesen nach nicht; die antiken Teilformen in S. Frediano in Lucca beherrschen nicht das Ganze wie in Florenz, und man glaubt die Nachwirkung Pisas auf toskanischem Boden weit eindringlicher verfolgen zu können (die Bogengliederungen in Pistoia und Lucca) als den zarten Kosmatenstil der Florentiner.

Pisa und Lucca geben von dem Wesen der Spätstufe, dem Schattigen luftiger Galerien, der Erleichterung der Gruppen als eines Spielens im Raum — in der Frühstufe war es ein Verspanntsein — am raschesten ein Bild: unerreicht, auch von den Grotesken des Südens, wirkt der Domplatz zu Pisa (Abb. 414) mit Baptisterium und Campanile, wo alles rauscht von dem Überfluß der Zierglieder wie ein volles Orchester; eindrucklich auf das Satte und Labile einer Endform hin erscheinen S. Michele und S. Martino in Lucca oder Sta. Maria della Pieve in Arezzo. Auch das ist charakteristisch, wie die Spätstufe in Italien zu neuen Raumschöpfungen nicht führt von sich aus, die Wölbungen der lombardischen Dome (Modena, Parma) bereichern das Wesen dieser Raumbilder nicht, machen es höchstens „zeitgemäß“, und die herbe Weite der Zisterzienserkirchen (Fossanova, Abb. 419, 2; 425; Chiaravalle) ist nicht italischer Herkunft. Der Norden Italiens arbeitet im dreizehnten Jahrhundert nicht in gleichem Maße verschwenderisch wie Toskana, die grundsätzliche Note des Weichen, seiner Starre gefällig Entkleideten ist dieselbe: der Blick über die Apsis von S. Fedele in Como oder den Dom zu Trient. Die Pracht italischer

Stadtpaläste, deren Melodie man nicht vergißt, auch wenn man nur einen sah, ist vielleicht die schöpferisch wichtigste Tat dieser Zeit (Como, Broletto; Mailand, Mercanti; Orvieto, Capitano u. a.). Der spontan verblüffende Effekt aber wird am eindeutigsten im Kreuzgang von St. Paul vor den Mauern in Rom verkörpert — nur der blumenreiche Süden mit seiner tropischen Vegetation besitzt bisweilen ähnlich reiche (und ähnlich stillose) Gebilde verschwenderischer Kulturen (vgl. Tafel XIX).

Südtalien blieb mit Absicht außerhalb der Reihe; der Kolonialstil (vgl. S. 83) spiegelt alle Phasen der versuchten Ablaufschilderung wider und gibt keine ganz. Byzantinisches Schmuckgut hat in Palermo einen weiterberühmten Träger (vgl. S. 45), das Bauliche der Cappella Palatina (Abb. 431) oder des Domes von Monreale (Abb. 429, 430) ist weder grundsätzlich bedeutsam noch eigen. Reichtum der Spätformen, auf die gelegentlich Pisa nicht ohne Eindruck blieb, paart sich mit rustikalem Ungefüge: Ruvo (Fassade und Raum), oder beherrscht mit der Überfülle südlicher Lebendigkeit den schlichten Träger (Fassade von Troia oder Chorbild von Monreale, Abb. 429). Das kubisch Geschlossene des Südens zeigt besonders schön Siponto (Abb. 427).

Früher und unvergleichlich großartiger als in Frankreich und Italien setzt die neue Monumentalarchitektur in Deutschland ein. Landschaftliche Schulen, die in Frankreich erst von ca. 1100 ab auftreten, sind hier schon von der Wende des zehnten zum elften Jahrhundert ab zu unterscheiden, und manche von ihnen bewahren Züge, die diese Frühbauten in die Gegend eingeführt haben, als charakteristische Eigentümlichkeiten durch die ganze romanische Periode hindurch. Der Einförmigkeit der französischen und italienischen Bauten des elften Jahrhunderts steht hier schon in der Frühzeit eine bunte Mannigfaltigkeit gegenüber. Freilich können die deutschen Schulen nicht zweieinhalb bis drei Jahrhunderte hindurch in der gleichen Kraft auftreten. Sie zeigen insgesamt die Struktur, daß das elfte Jahrhundert, die Zeit der flachgedeckten Basiliken, und dann wieder das ausgehende zwölfte und beginnende dreizehnte mit ihren Wölbbauten einen starken Akzent tragen, während die mittlere, die in Frankreich und Oberitalien so reich besetzte, eigentlich klassisch-romanische Zeit der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts verhältnismäßig schwach in Erscheinung tritt.

An den Kreuzungspunkten der Straßen aus der Lombardei und aus Burgund gelegen, deren Vereinigung im Basler Münster (Abb. 449) gut zum Ausdruck kommt, und so immer in internationalen Zusammenhängen stehend, trotzdem durchgehend charakteristisch deutsch, in allen Phasen erstklassig besetzt, kann die oberrheinische Schule gut als Einführung dienen. Sie wird um 1015 eröffnet durch das alte Straßburger Münster, das den schönen ehrwürdigen Typus der Säulenbasilika mit langfließenden Schiffen am Oberrhein heimisch macht, verbunden mit einem Westbau aus zwei Türmen und dazwischenliegender Vorhalle. Limburg an der Hardt (Textabb. 16) nimmt als Ordenskirche den Typus sehr großartig auf, der sich bis Stein a. Rh. und Konstanz verbreitet und am mäch-

tigsten im Speyerer Dom Konrads II. (Abb. 432, 433, Tafel XX) nach dem ursprünglichen Plan gestaltet worden wäre. Daß dieser Typus über den Oberrhein hinaus eine allgemein deutsche Bedeutung gewonnen hat, verdankt er dem Schwarzwaldkloster Hirsau. Dort zeigt ihn die bescheidene Aureliuskirche; St. Peter und Paul nahm ihn, bereichert durch die von Cluny übernommenen Motive einer Vorhalle und eines gestaffelten Chores mit Westtürmen und den (allerdings nie ausgeführten) charakteristischen hirsauischen Türmen in den Winkeln zwischen Querschiff und Langhaus, wieder auf und wurde das Vorbild für die Kirchen der Hirsauer Reformbewegung, die in den nächsten Jahrzehnten am Oberrhein, in Schwaben, Bayern, Thüringen, Sachsen in großer Zahl entstanden. Nach dem Untergang von St. Peter und Paul ist das nicht viel jüngere Alpirsbach das beste Beispiel aus der Heimat der Bewegung. Die Kirchen nehmen da und dort lokale Gewohnheiten an, Osttürme, Pfeiler, Stützenwechsel, halten aber im allgemeinen, besonders in Sachsen, strenge am Vorbild fest und bewahren so einen Typus, der eigentlich mit dem elften Jahrhundert hätte absterben sollen, noch fast hundert Jahre lang.

Zu weltgeschichtlicher Bedeutung schwingt sich die oberrheinische Schule im weiteren Verlauf des Speyerer Dombaues auf (Textabb. 17 u. 18). Nachdem er mit der Einwölbung der breiten Seitenschiffe des nun als riesige Pfeilerbasilika ausgeführten Langhauses und dem geschmeidigen Gliederungssystem, das den Mittelschiffswänden übergeworfen wird, neueste Ideen verwirklicht, stellt sich der deutsche Kaiserdom in die vorderste Reihe europäischer Baukunst, in der sich nur die gleichzeitige normännische Schule mit verwandten Neuerungen mit ihm messen kann. Die unbestrittene Führung übernimmt er, als man seit 1085, etwa zwanzig Jahre nach der Weihe des Baues, unter Heinrich IV. zur Einwölbung des Mittelschiffs schreitet. Auf beiden Seiten wird jeder zweite Pfeiler verstärkt durch Vorlagen, die Träger der Gurten, zwischen denen sich, also immer zwei Seitenschiffsgewölben entsprechend, die Kreuzgewölbe spannen — die erste monumentale Anwendung des sogenannten gebundenen Gewölbesystems. Und um diese Kühnheit nicht als vereinzelt Experiment stehen zu lassen, wölbt gleich anschließend der um 1100 mit dem Ostchor in Anlehnung an Speyer begonnene Neubau des Mainzer Domes (Tafel XXI) ebenfalls sein Mittelschiff ein, mit leichter Variation des Wandgliederungssystems. Die stolze Reihe beschließt der Dom von Worms (Abb. 439, 443, 455), der im kräftigen Relief des Wandgliederungssystems schon die spätere Zeit verrät. Sie tritt stärker als im Innern im Außenbau in Erscheinung, wo dem gehaltenen Mittelteil östlich und westlich bewegte und zerklüftete Chorturme angestoßen werden; besonders der Westchor, zum Vergleich seiner überquellenden Massigkeit mit der klaren Tektonik des Speyerer und Mainzer Ostchores auffordernd, eines der charaktervollsten Beispiele deutsch-spätromanischer Formgebung.

Diese Stufe ist höchst eindrucksvoll noch einmal vertreten durch die Ostteile des Straßburger Münsters (Abb. 465, Tafel XXIII), als Innenräume un-

vergleichlich: die Chornische von gehaltener Feierlichkeit und das südliche Querhaus durchwagt von Licht und Schattenmassen in geradezu verklärter Geistigkeit, die man willig in der Jüngsten-Gericht-Darstellung des Engelspfeilers figürliche Gestalt annehmen läßt (vgl. Abb. 578, Tafel XXXIV). Spielen hier schon nordfranzösische Formen herein, so gibt die Straßburger

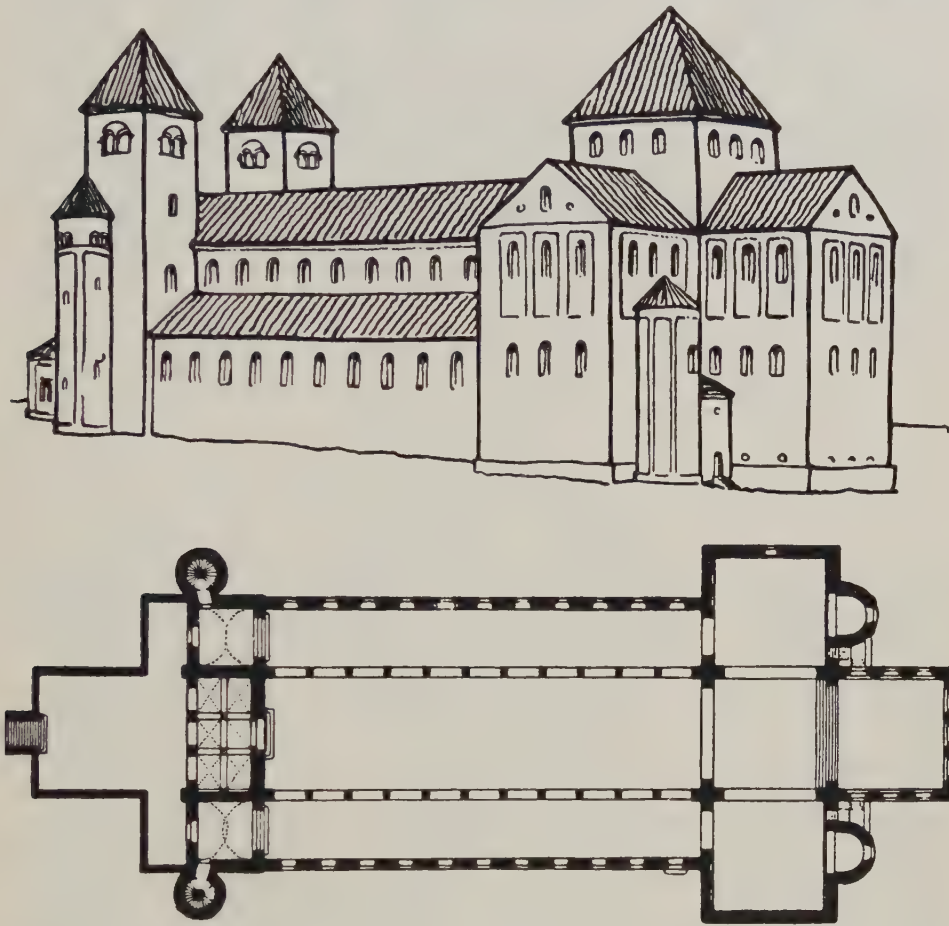


Abb. 16. Limburg a. d. H., Stiftskirche, Rekonstruktion und Grundriß. Nach Frankl

Hütte mit dem zeitlich unmittelbar anschließenden Langhaus die romanische Formensprache völlig auf. Vorbereitet und begleitet sind die Straßburger Ostteile von einer elsässischen Lokalschule, die von der Mitte des zwölften bis zur Mitte des dreizehnten Jahrhunderts blüht und besonders charaktervolle Außenbauten von gedrungener Schwere geschaffen hat. Ihr ruhiger, unbeirrbarer Schritt macht sie besonders abweisend gegen nordfranzösisch-gotische Einflüsse und läßt dieses Grenzland zäher als manche innerdeutschen Stämme bis zum vollständigen Durchbruch des neuen internationalen Stils an seiner Tradition festhalten.

Am Oberrhein fehlt dann auch nicht die Macht, die im sogenannten deutschen Übergangsstil eine sehr bedeutende Rolle gespielt hat, der Zisterzienserorden. In Maulbronn paßt sich die Kirche, trotz des späten Datums noch flachgedeckt, den deutschen Gewohnheiten an. Ein Überblick über die Zisterzienserkirchen des zwölften Jahrhunderts wäre überhaupt ein Durchschnitt durch die deutschen Stammesschulen. Erst seit ca. 1200 importiert der Orden in starkem Maße Bauformen seines Mutterlandes. Hält sich das pfälzische Otterberg an die strengen Formen von Pontigny, so verarbeitet im jüngeren Teil von Maulbronn ein eigenartiger Meister andersartige burgundische Anregungen zu der fast höfisch-festlichen Erscheinung des Paradieses und des Herrenrefektoriums (Abb. 462, 466). In ihrer Bewegtheit und Auflösung, wie sie die Durchsetzung der Wand mit tragenden Säulen, das wuchtige Heraus-treten der Gewölberippen, ihre springenden, verschieden hohen Kämpferpunkte bedingen, treffen diese Räume so glücklich den Ton dieser barocken Stufe des deutschen Romanismus, daß sie befruchtend wirken konnten. Wenn auch nicht so eingreifend wie die hirsauische, geht hier noch einmal von einem oberrheinischen Kloster eine Baubewegung aus, die — ähnlich wie die Hirsauer Schule — für Niedersachsen wichtig geworden ist.

Noch ein Monumentalbau wäre der oberrheinischen Gruppe einzugliedern, ein Schulbeispiel für das Ineinandergreifen der Faktoren, die der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts in Deutschland das Gepräge geben: beim Neubau des Bamberger Domes entstand zuerst der Ostchor in den am Oberrhein ausgebildeten Formen, beim westlichen Querschiff greift ein zisterziensischer Bautrup (aus dem benachbarten Kloster Ebrach) ein, und vollendet wird der Westchor in nordfranzösischen Formen, die besonders an den aus Laoner Motiven kombinierten Westtürmen (Abb. 464) in die Augen springen.

Im übrigen ist die süddeutsche Architektur im Provinziellen stecken-geblieben. Vereinzelt stehen in Franken die Nürnberger Burg Barbarossas, deren Doppelkapelle ein gutes Beispiel für die in Schlössern übliche Anlage abgibt, und die Sebalduskirche ebendort, eine für die späte Zeit auffallend zurückhaltende und vorsichtige Auseinandersetzung mit der Einlaß begehrenden Gotik (Abb. 471). Im Schwäbischen bleibt der große Wurf des Augsburger Domes ohne Nachfolge, die bescheidenen Klosterkirchen stehen meist in Abhängigkeit vom Oberrhein. Bayern hat in Regensburg mit St. Emmeram und dem Dom, Österreich mit dem Salzburger Dom vielversprechend eingesetzt. Beide Landschaften erfahren im zwölften Jahrhundert starke Einflüsse aus Oberitalien, die zur Bildung von Lokaltypen führen, wie sie das gewölbte Altenstadt (Abb. 450, 1), Freising mit seinen Verwandten, Gurk belegen. Neben der Basilika tritt hier und im Bayrisch-Schwäbischen eine Gruppe von Hallenkirchen (Abb. 453) auf. Hirsauer und Zisterziensereinflüsse spielen herein. Aber nicht einmal in der sonst in Deutschland so hervortretenden Zeit des Übergangs kommt es zu einer wirklichen Blüte.

Dagegen besitzt Norddeutschland in Niedersachsen eine völlig entwickelte

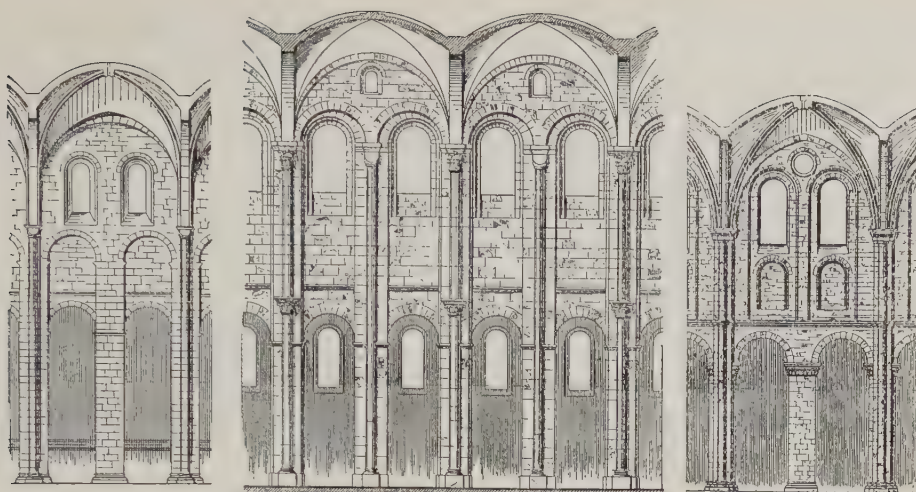


Abb. 17. Mainz — Speyer — Worms, Wandsysteme. Nach Dehio und v. Bezold

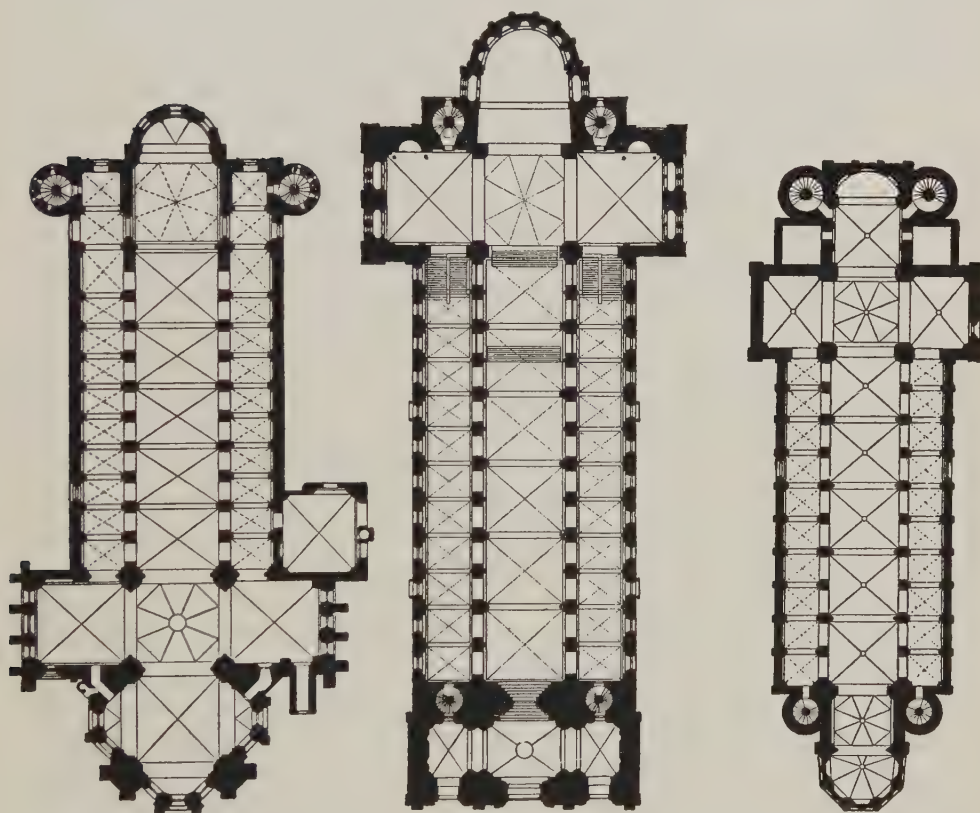


Abb. 18. Mainz — Speyer — Worms, Grundrisse. Nach Dehio und v. Bezold

Schule, die älteste unter den deutschen. Schon in der zweiten Hälfte des zehnten Jahrhunderts ist dort der Stützenwechsel (zwischen Pfeiler und Säule) nachzuweisen, der ein Hauptcharakteristikum der Schule werden sollte. In der nicht einheitlich entstandenen Stiftskirche in Gernrode (Abb. 356, 357), die mit dem in Deutschland seltenen Motiv der Emporen über den Abseiten an Byzantinisches erinnert, tritt er zum erstenmal im großen auf. Es gehört zu den glücklichsten Fügungen der Geschichte, daß der hervorragendste Bau der sächsischen Frühzeit, St. Michael in Hildesheim (Abb. 358, 359), im Wichtigsten unversehrt auf unsere Tage gekommen ist und eine Vorstellung vermittelt von der Delikatesse eines Kircheninnern aus der Zeit der Jahrtausendwende, der weichen Schichtung und dem zarten Fliehen der Räume mit Durchblicken und Einblicken, die jedes harte Gegenüber vermeiden, richtige Übergangserscheinungen an der Grenze von Antike und Mittelalter. Während die reiche Außenerscheinung von St. Michael keine Nachfolge findet und Sachsen sich in der Regel auf zwei durch ein Querstück verbundene Westtürme beschränkt, wiederholen die Harzkirchen häufig dieses stützenwechselnde Langhaus, dessen Räume mit dem Übergang vom elften zum zwölften Jahrhundert immer härter werden, immer mehr sich in sich abschließen, bis in St. Godehard in Hildesheim die Übersetzung des Typus in das Engbrüstige und Starre des reifen romanischen Stiles vollendet ist (Abb. 446). Eine erste sächsische Reihe hat damit ihren Abschluß gefunden. Einflüsse von außen, besonders der im Lande zahlreich entstehenden hirsauischen Kirchen, die selbst nicht zur Kongregation gehörigen Bauten, wie Liebfrauen in Halberstadt, ihren Stempel aufdrücken, alterieren das Bild der Schule charakteristischerweise gerade in der Zeit, in der die französischen die stärkste Geschlossenheit und Zieleinheit aufweisen, bis dann mit den großen Aufträgen Heinrichs des Löwen und an der Aufgabe der monumentalen Wölbung die auseinanderstrebenden Versuche sich wieder zu einem einheitlichen Wollen vereinigen. Der eingewölbte Ostbau von Königs-Lutter eröffnet diese neue Reihe; der Dom von Braunschweig, aus dem der Wölbung wegen die Säule verschwunden ist und der alte Stützenwechsel nur mehr zwischen stärkeren und schwächeren Pfeilern spielt, stellt einen Typus von sachlich nüchterner Zweckmäßigkeit auf, der eine Grundlage bildet für den jetzt einsetzenden Kirchenbau des neu erschlossenen Koloniallandes jenseits der Elbe. In dem für diese Gegenden charakteristischen Material, dem Backstein, den schon die ersten ostelbischen Ordenskirchen verwandt hatten, wiederholen ihn sofort die Dome von Lübeck und von Ratzeburg.

In einen schwächlichen manierten Spätromanismus läßt die Neuwerkskirche in Goslar diesen Typus auslaufen. Diese heimische Richtung trägt — ein Zeichen, daß die Säfte der Schule am Vertrocknen sind — nur einen schwachen Akzent im Bilde der sächsischen Übergangszeit. Viel stärker sprechen hier die anderen Faktoren dieses Zeitalters. Frankreich, woher schon das erste Drittel des zwölften Jahrhunderts in der Choranlage von St. Godehard in Hildesheim ein Samenkorn herübergetragen hat, liefert den ersten, nur in den unteren

Partien des Chors benützten Plan zum Neubau des Magdeburger Doms (Abb. 467), in den später ein zisterziensischer Bautrupp eingreift und in Maulbronner Formen das Emporengeschoß des Chores, den sogenannten Bischofsgang, ausführt. Er kommt aus dem Kloster Walkenried, dem Stützpunkte dieser nach dem Harz gewanderten Zisterzienserschule, die nun auch, höchst bezeichnend für die Überlegenheit dieser Klosterarchitektur, die Planung einer zweiten Kathedralkirche, des Domes von Halberstadt, übernimmt. Nur mehr Teile der Westfassade gehen in Halberstadt auf diese Planung zurück. Gedanken aus ihr hat die Schule in der zweiten großen Harzkirche ihres Ordens, in Riddagshausen ausgeführt, während sie in Halberstadt wie in Magdeburg vor dem Einbruch der fertigen Gotik weichen mußte.

Umgekehrt wie in Niedersachsen ist in der westfälischen Schule das Gewicht verteilt. Hier ist das elfte Jahrhundert schwächer besetzt — freilich sind uns auch diese Bauten wichtig, weil künftige Schuleigentümlichkeiten sich hier schon ankündigen. Nicht nur, daß die Bartholomäuskapelle in Paderborn (Tafel XIV), zufällig hierher verschlagen, als Halle und Gewölbebau der kommenden Entwicklung präludiert. Jener Charakter des wehrhaft Abweisenden, Schwerflüssigen, Wortkargen, übertrieben sich Sichernden, das Westfälische von sächsischer Geselligkeit und Beweglichkeit abhebt, kommt in der mächtigen Pfeilerbasilika des Soester Domes schon zum Ausdruck, und das mächtige Westwerk des Neuwerkdomes von Paderborn eröffnet die rassige Reihe von Westanlagen, die, ein besonderer Ruhmestitel der westfälischen Schule, über Minden (Abb. 437), Freckenhorst bis zu dem trotzigen, tatsächlich zu Wehrzwecken bestimmten Westbau von St. Patrokus in Soest (Abb. 444) führt. Daß diese Art ein besonderes Interesse für feste Wölbung haben mußte, möchte man erwarten. Sie setzt mit dem ersten Viertel des zwölften Jahrhunderts ein (Freckenhorst), wird gleich in provinziellen Landkirchen, von basilikalem wie Hallenschnitt, weiter erprobt und feiert ihre Triumphe in den großen Domen des frühen dreizehnten Jahrhunderts. Im Gegensatz zu Sachsen liegt hier ganz geschlossen auf der Spätzeit aller Akzent. Aus dem französischen Westen, den Schulen des Poitou und des Anjou sind, wohl auf dem Seeweg über Holland, starke Anregungen und besonders das Domikalgewölbe herübergekommen. Mit einer Wucht, der gegenüber französische Lösungen fast tanzend leicht erscheinen, ganz westfälisch geworden, herrscht es im Dom von Münster über den breitspurig geöffneten Arkaden. Der basilikalen Gruppe Münster-Osnabrück stehen, charakteristisch für die Triebkraft der Schule, ebenso gewichtige Hallenlösungen gegenüber: Paderborn, Minden, in denen Westfalen, bis zum Schluß seine Eigenart und seinen Ton wahrend, selbständig in die Gotik hinüberführt.

Die am einheitlichsten und gleichmäßigsten durchgebildete Schule ist wohl die um Köln gruppierte niederrheinische, wieder mit dem charakteristisch deutschen Akzent auf der Frühstufe und der Spätstufe. Früh setzt sie ein, von einer in diesen Gegenden noch lebendigen karolingischen Tradition getragen,



Abb. 19. Köln, St. Maria im Kapitol, Rekonstruktion des frühromanischen Baues, Längsschnitt. Nach Hugo Rathgens

der sie die reichen Westanlagen von St. Pantaleon, St. Maria im Kapitol, St. Aposteln in Köln, dem Münster in Essen verdankt. Die Kirche, die auch hier wieder in der Frühzeit ein Motiv von grundlegender Bedeutung für die Zukunft einführt, ist der 1065 geweihte Bau von St. Maria im Kapitol (Abb. 438). Er stößt östlich an das Langhaus eine kleeblattförmige Dreikonchenanlage an, jene aus der Geburtskirche in Bethlehem und orientalischen Grabbauten bekannte Lösung, deren Auftreten in Köln unerklärt ist, mit Opulenz und Freiheit durchgeführt, alle drei Seiten von Umgängen — von Anfang an kreuzgewölbt wie die Langhausabseiten — umzogen (Textabb. 19 u. 20). In ihrer fließenden Weiträumigkeit ist diese ursprünglich flachgedeckte, von den Arkaden der Umgänge nur locker gefaßte Zentralanlage vielleicht überhaupt der kostbarste Architekturrest des deutschen elften Jahrhunderts, von der ottonischen Antike her gesehen. Und als nach der auch hier eingetretenen Dürre der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts, wo landfremde Ordenskirchen wie Knechtsteden (Abb. 447) und die einheimische vornehme Doppelkapelle von Schwarzhofen den monumentalen Gewölbebau hier zuerst vertreten, die Schule gegen Ende des Jahrhunderts zu neuem Leben erstet, da baut sie unmittelbar auf der Kapitalkirche auf. Die Ostpartien von St. Aposteln und Groß St. Martin (Abb. 456) sind Umsetzungen dieser Mutterkirche in das Empfinden des zwölften Jahrhunderts, vermindert um die Konchenumgänge, zusammengefaßt zu einer an byzantinische Turmreliquiare erinnernden geschlossenen Form, aufstrebend in einer das

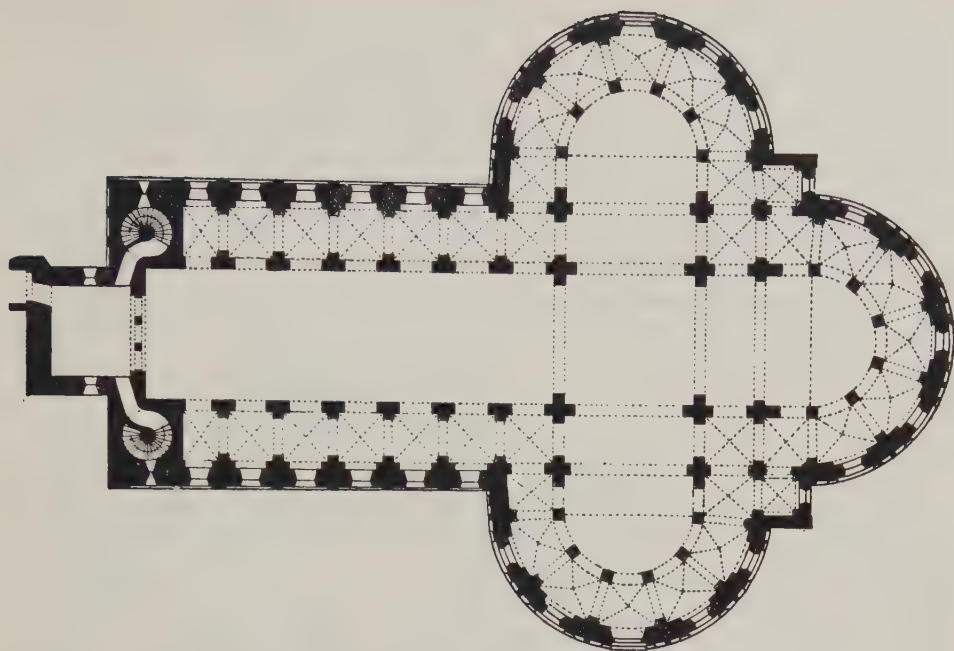


Abb. 20. Köln, St. Maria im Kapitol, Rekonstruktion des frühromanischen Baues, Grundriß.
Nach Hugo Rathgens

Rheinufer und die Stadtsilhouette beherrschenden Fünfturmgruppe, von einer Wucht, die ihr bis heute trotz der Nähe des gotischen Doms ihre städtebauliche Wirkung erhalten hat. Im Äußeren Blendarkaden und Zwerggalerien, zahlreiche Türme und Kuppeln, die die Silhouette beleben. Nischen, Galerien, Laufgänge im Fenstergeschoß der Apsiden, ein vielleicht aus der Normandie gekommenes Motiv, sind zu charakteristischen Eigentümlichkeiten der Schule geworden und führen im weiteren Verlauf des hier wieder außerordentlich reichen und von einem auch leerere Werke mithebenden großen Zug getragenen Spätromanismus zu einer immer stärkeren Auflösung der Wand. Das Hauptwerk dieser Schule ist St. Quirin in Neuß (Abb. 457), das in Grundriß und Aufriß noch einmal alle Motive der Schule sammelt zu einer auf fortissimo gestimmten Wirkung; in der Willkür der Einzelformen, besonders der Fächerfenster, dem Durchpflügen der Wand, dem schwebenden Verhältnis zwischen dem Westturm und der östlichen Kuppelgruppe, zwischen Longitudinal- und Zentraltendenzen, im absoluten Sinn ein barockes Werk. Rauscht in dieser Schule der Strom des einheimischen Spätromanismus in einer Breite, wie sonst nirgends, so treten doch auch die anderen Kräfte, die wir überall in der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts am Werke fanden, auf. Höchst eigenartig die Zisterzienser in der Kirche in Heisterbach (Abb. 463), von der allein die aus der Picardie abzuleitende Choranlage erhalten ist, — durch allgemeine Tendenzen wie Einzelzüge stärker dem

Lokalen angepaßt als irgendeine andere Kirche des Ordens. Ungewöhnlich organisch dem Heimischen eingefügt die nordfranzösische Hochgotik, die in St. Gereon in Köln (Abb. 454, 458) als nicht mehr wegzudenkender Abschluß über einer späten rheinischen Emporenanlage auf römisch-heidnischem Erdgeschoß einsetzt und den hinreißenden Raum (Abb. 461) zum wirklichen Himmel verklärt.

Zu einer letzten Gruppe sammeln wir die um den mittleren Rhein gelegenen Landschaften. Ansprüche an große Einheitlichkeit wird man bei den eng gedrängten Bischofssitzen, deren jeder seine betonte Note trägt, dem beweglichen Temperament und dem lebhaften Durchgangsverkehr dieser Gegenden nicht stellen, dafür die Freude an der Vielgestaltigkeit, starke Anpassungs- und Aufnahmefähigkeit als Eigentümlichkeiten gelten lassen. Das gilt schon für die Frühzeit, wo sich Trier — Mainz, der natürliche Mittelpunkt, scheidet zur Zeit für die Frühperiode aus, da die Rekonstruktion des am Ende des zehnten Jahrhunderts begonnenen Doms unsicher geworden ist — mit seinem aus der Antike überkommenen Dom so auseinandersetzt (Abb. 436), daß es sein System einfach nach Westen hin zu zwei Dritteln wiederholt; ein Beweis, wie stark das Raumgefühl des elften Jahrhunderts noch mit der Antike zusammenhängt. Die Fassade mit Westchor und locker angeschobenen Türmen ist das großartigste Stück ottonischer Außenarchitektur — etwas vom Geist der Porta nigra lebt noch in ihr. Eine andere antikische Richtung vertritt die auf dem Grundriß des neunten Jahrhunderts neu aufgebaute Abteikirche in Hersfeld (Abb. 434, 435), eine Verwandte der Säulenbasiliken des Oberrheins. Diesem führenden Gebiet schließen sich unsere Gegenden aufs engste an durch den Neubau des Mainzer Doms nach Speyerer Vorbild, außerdem aber nehmen sie — während eine stark besetzte Reihe von flachgedeckten Basiliken fortführt bis zum Langhaus von Gelnhausen (1220) — selbständig das Gewölbeprobem in Angriff in der Abteikirche von Maria Laach (Abb. 442), die, erst im Anschluß an Burgundisches und in Deutschland bis zur Gotik vereinzelt bleibend, Seitenschiffe und Mittelschiff in gleichzahliger Jochteilung einwölbt. Ihr Außenbild, reich wie alle rheinischen, ist in Deutschland wohl das schönste Beispiel einer auseinandernehmbar-klaren Durchbildung im Sinn des Klassisch-Romanischen. Vielgestaltig, wie sie im zwölften Jahrhundert war, schließt die Gruppe im dreizehnten Jahrhundert; die Zisterzienser, die mit Eberbach (1170) zur Einführung der Wölbung beigetragen haben, spielen hier in der Übergangszeit keine Rolle. Diese wird getragen einmal von einer einheimischen Richtung, die den Trierer Dom einwölbt, die in Gelnhausen, besonders in der zuckend lebendigen östlichen Außenpartie der Marienkirche (Abb. 459), dem mittelhheinischen Charakter einen vom oberrheinischen wie vom niederrheinischen deutlich unterscheidbaren Ausdruck gibt, und die sich krönt mit dem Westbau des Mainzer Doms. Einheimisch vom Kleeblattgrundriß des Chors bis zu den Details des Aufrisses, freier und großartiger als Worms, gehaltvoller als das spielerische Neuß, ist dieser Westbau überhaupt der stolze Abschluß des

rheinischen Romanismus. In der Außenerscheinung, die das Querhaus durch die Exedren, sein Vierungsmotiv über dem Westarm, den Vierungsturm, durch die ebenfalls aus tiefer Einbettung hochstrebenden Westtürme sich gegenseitig steigern, alle Gelenke überwuchern, die Trennungslinien untertauchen und die vielgestaltigen architektonischen und dekorativen Einzelheiten zu einem unlösbaren Gewoge (das die Restaurierungszutaten des achtzehnten Jahrhunderts als etwas Homogenes in sich aufnimmt) verschmelzen läßt — im Innenbild mit der freien Weite des Vierungsturmes über sich, mit der Spiegelung des Zentralmotivs der Vierung in dem ihres Westarms, den Licht- und Schattenkämpfen, der völligen Auflösung der Wände, zwischen denen selbst das zarte



Abb. 21. Romanische Giebelhäuser in Köln
Ausschnitt aus dem Kölner Stadtbild des Anton von Worms, 1531

Linienenspiel des Rokokogestühls nirgends anstößt —, kein anderer Bau hat die Absichten des deutschen Spätromanismus stärker verwirklicht.

Von dieser Art unterscheidet sich der Dom von Limburg a. L. (Tafel XXII), dessen Eindruck weniger von dem rheinischen Untergeschoß als von den nordfranzösisch beeindruckten oberen Teilen bestimmt wird. Die Kathedrale von Laon, der wir auch in Bamberg als dem Ausgangspunkt dieses Einflusses begegnen, war hier maßgebend für das System der Emporen, des Triforiums, des Gewölbes und besonders des siebentürmigen Außenbildes, mit der von vier Türmen umsteckten Vierung, — immer bleibt die Kraft bewunderungswürdig, mit der das Deutsche Fremdes in sich aufzunehmen und völlig zu Eigenem umzuschmelzen wußte, — in dieser wie keine andere mit der deutschen Landschaft verwachsenen Kirche gehen die nordfranzösischen Elemente restlos im rheinischen Gesamtcharakter auf. Und wenn es natürlich ein Unding wäre, die in diesen für alles Neue empfänglichen Gegenden in den nämlichen und nächstfolgenden

Jahren entstehenden rein gotischen Bauten — die ersten in Deutschland — für den rheinischen Spätromanismus in Anspruch zu nehmen, — ohne diesen sind die zentralistischen Anlagen der Elisabethkirche in Marburg und der Liebfrauenkirche in Trier nicht denkbar, und sie gehören entwicklungsgeschichtlich an das Ende der betrachteten Reihe, während sie in der Champagne, deren Schulgut sie übernommen haben, keinerlei Anschluß finden.

In der Nähe des Mittelrheins, und mit rheinischem Ornament geziert, hat sich der schönste Profanbau des dreizehnten Jahrhunderts erhalten, die Kaiserpfalz von Gelnhausen. Die strenge Gehaltenheit des zwölften Jahrhunderts, die wir im Kaiserhaus von Goslar und der Burg Dankwarderode in Braunschweig auch in ihrer modern entstellten Form durchspüren, ist auch hier einer festlichen, warmen Pracht gewichen. Bürgerliche Aufträge haben die monumentale Architektur, von fortifikatorischen Zweckbauten abgesehen, in unserem Zeitraum noch nicht in stärkerem Maße beschäftigt. Die Städte — entweder Nachkommen römischer Lagerstädte, dann sich meist ihrer Straßenzüge und Wallrechtecke bedienend, oder als Neugründungen im Schutz einer Burg oder Bischofskirche um ihren Markt zusammengeschlossen — zeigen seltener das Giebelhaus als das wehrhafte Adelshaus, in dem auch die kommunale Verwaltung untergebracht zu sein pflegt (vgl. Textabb. 21).

In der Architektur gab es nur ein dunkles Jahrhundert — das zehnte. Viel breiter und einschneidender ist die Zäsur, die das neue Abendländische von der untergehenden Welt trennt, in der Skulptur — nicht nur aus äußeren Gründen. Ein großplastischer Stil war im sechsten Jahrhundert zu Ende gegangen, ein neuer, der mit diesem nur ganz wenig mehr gemein hat, zieht mit der Wende des elften Jahrhunderts herauf. Es ist Monumentalplastik in engster Verbindung mit der Architektur, mit neuen formalen Aufgaben, neuer Ikonographie, neuem Verhältnis zu Körper und Raum. Frankreich bietet wieder das typische Vorbild, das sich in Hauptsachen deckt mit dem der Architektur: die gleiche Chronologie, Blüte in der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts, die gleichen landschaftlichen Zentren, die auch vielfach für beide die gleiche Rolle spielen. Südlich der Loire Aquitanien und Burgund stark hervortretend, nördlich, wo diesmal die normannische Vorgeschichte ausfällt, da die Normandie kaum über das Ornamentale hinausgeht, die Isle de France, eigene, für die Zukunft entscheidende Wege gehend, deren Ziele sich aber doch decken mit denen der übrigen Schulen (und von ihnen nicht abgespalten werden können).

Vielleicht darf man den Ausgangspunkt der monumentalen Bewegung im Südwesten suchen in den Gegenden an den Nord- und den Südabhängen der Pyrenäen, die eine kulturelle Einheit bilden. Ob Toulouse oder Spanien (Santiago di Compostela) als Hauptzentrum anzusprechen ist, ist seit Jahren umstritten. Das Tal der Garonne hat die edelsten frühen Denkmäler bewahrt. Im Chorumgang von St. Sernin in Toulouse, wohl kaum an der ursprünglichen Stelle und nicht ganz einheitlich im Stil, ein Christus (Abb. 486), Seraphim und Propheten. Ohne Beziehung zur Architektur, einfach in die Wand eingelassen, nicht eigentlich monumental, weder im Maßstab noch in der Auffassung, gehören diese Figuren nach Thema, Ikonographie, Aufmachung und Stil ins elfte Jahrhundert, trotzdem sie ganz an seinem Ende entstanden sein müssen, d. h. zur letzten Antike. Der leblose Christus, wie nach einer Elfenbeinvorlage, etwa der karolingischen Adagruppe, gearbeitet, knochenlose, weiche Masse in einer Konvention, deren ursprüngliche plastische Intensität längst verbraucht ist — Oberarm und Oberschenkel sind ein Beweis dafür, ebenso wie die Faltengebung mit dem immer sich wiederholenden Motiv der sichelförmigen Doppelfalte sich als letzten Ausklang einer weich modellierenden und formerklärenden Faltengebung darstellt. Die Tendenzen zu Verhärtung und Abstraktion, die schon in den jüngeren Werken dieser Reihe zu spüren sind, lassen die Pfeilerfiguren im Kreuzgang

von Moissac trotz augenfälliger Verwandtschaft als etwas prinzipiell Anderes und Neues erscheinen. Nicht mehr weich wie in eine Nische gebettet, sondern hart auf hartem Grunde gerahmt, von stark sprechendem Kontur, die Tiefendimensionen ausgeschaltet zugunsten ganz strenger zweidimensionaler Verhältnisse. Noch stärker als bei den Aposteln kommt dies zum Ausdruck bei dem Gedächtnisstein des Abtes Durand (Abb. 487), ungeheuer großartig in der Symmetrie der Haltung, der Korrespondenz der Säume und Falten, die jetzt nicht mehr formerkklärend, sondern als selbständiges strenges Flächenornament gemeint sind. Schritt für Schritt läßt sich die weitere Entwicklung verfolgen: Im Tympanon des Südportals von St. Sernin in Toulouse (Abb. 496) die nämlichen Figurentypen noch mehr ihrer natürlichen Haltung und Bewegungen entkleidet, um immer stärker in Flächen- und Ausdruckszusammenhänge eingebaut zu werden — charakteristisch im Stil, wie die die Arme Christi stützenden Engel, die Engel in Knielaufstellung und die Apostel des unteren Streifens die organischen Körperfunktionen aufgegeben haben. Ein starker Schritt, der jetzt von einer jüngeren Schule sprechen läßt, zum Tympanon von Moissac (Abb. 488) mit der geprägten Haltung Christi, den völlig in den Dienst eines abstrakten Ausdrucks gestellten apokalyptischen Gestalten, den gezerzten Bewegungen der sitzenden Reihe. Dazu kommen die älteren Apostel aus St. Étienne in Toulouse: ohne Eigenswillen, schmalhüftige und schmalbrüstige Schemen, die Gewandfalten ineinandergeschoben wie die Ringe eines Insektenleibes, wegspritzend, sich nachlaufend wie Wellen, alles einem widerorganischen Bildungswillen gehorchend. Endlich Souillac — eine nördliche Gruppe —, sanfterem Temperament zugehörig, das Sensibelste und ein Höhepunkt abstrakter Formbildung überhaupt, der Prophet Jesaias (Abb. 493) von der gelösten Haltung und dem übersteigerten Bewegungsausdruck einer Marionette, wie ein Tänzer, Faltenwirbel um das linke Bein, eigenwillig aufschwingender Mantel unter dem Spruchband, nicht in einer momentanen, elementaren Bewegung, sondern Idee der Bewegung, Bewegtheit schlechthin. Dort ferner ein Relieffragment mit der Geschichte des Theophilus als Muster abstrakten Erzählungsstils. Pfeiler (Abb. 490) aus Tieren und Menschenknäueln, die diese alles wagende, jede Naturform zu ihrem Zweck biegender Art mit dämonischem Leben füllt. Diese nördliche Gruppe greift auf den Süden über in dem jüngeren Teil des Portals von Moissac (Abb. 491), wo aber, auch im Besten, diese Formgebung schon zur reinen Manier geworden ist. Auch die engere Toulousaner Schule, in der neben der großfigurigen Reihe eine Folge der herrlichsten Kapitelle (Abb. 506, 1) läuft, hat gegen die Jahrhundertmitte ein Ende erreicht. Die jüngeren Apostel aus St. Étienne, auf denen sich der Bildhauernamen Gilabertus findet, sind Beleg für das Eindringen nordfranzösischer Formen (vgl. Abb. 492). Neben der künstlerischen ist die historische Bedeutung der südwestlichen Schule sehr groß. Ihre Herkunft ist unbekannt; man möchte ihre Wurzeln lieber in der orientalischen als in der griechisch-römischen Antike suchen. Zum erstenmal treten hier neue Zweckaufgaben der Plastik auf, als wichtigste die des Portals mit einem großen, durch einen Mittelpfeiler gestützten

Tympanon, geschützt durch eine schmale Vorhalle (am unberührtesten wohl in Cahors erhalten), und neue Themen: Heiligenlegenden (besonders in den Kapitellen), Personifikationen (*avaritia*, *luxuria* u. a.), Parabeln: vom reichen Prasser, von den klugen und törichten Jungfrauen, vor allem aber die Themen des Tympanons: die Himmelfahrt Christi, erstmals dargestellt in St. Sernin (Abb. 496), aufgenommen in Cahors, Mauriac, Carcassonne, Angoulême (Abb. 387, 494), wo sie über die ganze Fassade sich erstreckt. Sie mag gleich als Beispiel dienen für die Schule des Anjou und Poitou, die nicht nach ihren Einzelfiguren, sondern als ornamentaler Teppich, in dem das Figürliche untergeht, betrachtet sein will. Dann das apokalyptische Thema, besonders beliebt in diesen Albigenser-Gegenden, nicht scharf zu trennen vom Thema des Jüngsten Gerichts. Eröffnet vom Christus in Sernin (Abb. 486), als Gerichtsszene gegeben im Tympanon von Moissac (Abb. 488), erscheint es in Conques, in Beaulieu (Abb. 489) und, mit der gleichen Geste der horizontal ausgebreiteten Arme des Weltenrichters, im Tympanon der Abteikirche von St. Denis (Abb. 510). Stilistische Beziehungen bestätigen, daß — um 1135 — Abt Suger südfranzösische Bildhauer nach St. Denis berief, die den Grund gelegt haben zur Schule der Isle de France. — St. Denis, das sehr zerstörte erste Werk der nordfranzösischen Schule, führt einen neuen Portaltypus ein, der das figürliche Tympanonfeld gewissermaßen um die es umziehenden Bogen, die Archivolten, wie die Türleibungen erweitert. Er tritt gleich wieder auf beim Westportal von Chartres (Abb. 511), wo im Mittelportal das kleinere Tympanon nur Christus mit den Evangelistensymbolen trägt, die Apostel auf den Türsturz, die apokalyptischen Greise in die Archivolten verwiesen werden (Abb. 513) und das Programm bereichert ist durch die Vorfahren Christi an den Gewänden der Portale (Abb. 512, 514, 515, Tafel XXVIII), die ferner die Darstellungen der Kindheitsgeschichte (Abb. 516), des Anfangs des irdischen Lebens Christi, wie der Himmelfahrt, seines Endes, tragen. Inhaltlich wie formal bringt also diese Schule eine grandiose Steigerung gegenüber dem Süden, die ins Ungeheure wächst, wenn in den folgenden Jahrzehnten die Kathedrale von Chartres diesen Portaltypus, um figürlich geschmückte Vorhallen erweitert, an dem nördlichen und dem südlichen Querhaus wiederholt. Von südfranzösischen Eigentümlichkeiten, die bei Nebenmeistern noch zu spüren sind, ist der nach Quantität und Qualität der Arbeit als Hauptmeister von Chartres-West zu bezeichnende überragende Künstler völlig frei. Straffe Gestalten statt der Puppen des Südens, statt seiner aufgedunsenen Masken knochig harte Gesichter (Tafel XXVIII) von differenzierter und immer sehr individuell anmutender Bildung. Wo er herkommt, ist nicht zu sagen — alles an ihm atmet Neuheit, kraftvolle Frische und schöpferische Originalität. Gerade deshalb bringt er, wie jedes Genie, die Stiltendenzen der klassischen Periode des Romanischen zu stärkster Gestaltung. Ein Gegenspieler der reifsten Ausformungen des Südfranzösischen wie des Ostfranzösischen, strebt er wie sie danach, die körperlichen Gebilde völlig einem abstrakten Formgesetz zu unterwerfen. Das tritt in Erscheinung bei den in die Fläche gespannten Reliefgestalten, wie bei der neuen Aufgabe der fast vollplastischen

Gewandfiguren. Langgezogen wie die Säulen, an die angearbeitet sie stehen, gepreßt zu Blöcken oder Prismen mit scharfen Kanten und ebenen Flächen, in die sich die Gesichtshälften, die Arme, die Hände einlegen, die Parallelzüge des Faltenwerkes und der Haare sich einritzen, mit minimalen Varianten korrespondierend in Haltung, Bewegung und Ausdruck, haben diese Gestalten die Eigengesetzlichkeit des Körperlichen völlig aufgegeben — in einem anderen Aggregatzustand gewissermaßen, als Idee der Haltung gegenüber der Idee der Bewegtheit und Gelöstheit, die der Süden verwirklicht, formen sie die gleichen Grundtendenzen, eben die der klassischen Reife des Romanischen, so stark, daß dieser Chartreser Hauptmeister nicht nur innerhalb der nordfranzösischen Schule eine breite Nachfolge findet — die königlichen Figuren von Corbeil entwickeln die Art zur schönsten jüngeren Ausformung —, sondern auch die südwestliche Schule mit dem Meister Gilabertus, die provenzalische in Arles und die burgundische Schule mit den Figuren von Dijon und Avallon bezwingt. Der Reichtum des nordfranzösischen Bodens läßt aber neben diesem Genie auch noch andere Talente sich entfalten. Am Chartreser Westportal selbst den Meister, den man nach den Archivoltenfiguren benennt (Abb. 513), eine starke, bedeutend jüngere Persönlichkeit von einer volleren, runderen, weniger konzentrierten Art, mit weicher Empfindung und Gefühl für sinnliche Schönheit und den klingenden Fluß der Linie, die man vielleicht auch an der Porte Ste. Anne von Notre Dame in Paris (Abb. 518) wiedererkennen darf. Einer der Schüler hat auf dem Türsturz des rechten Chartreser Seitenportales (Abb. 516) die Kindheit Jesu in einem süßen Legendenton erzählt. Ist Chartres-West das Hauptwerk der klassischen Periode, so zeigen die Querhausportale die nordfranzösische Schule zu einem Spätstil und Übergangsstil übersteigert, der die Fesseln der Bindung gesprengt hat, der in Haltung, Bewegung und Ausdruck, Modellierung und Faltengebung einem Körpergesetz folgt, das Individuelle zu porträtmäßiger Ausdrucksweise steigert und an Ort und Stelle zu einem neuen Realismus und einer neuen Schönheit vorschreitet, mündend in der reinen Gotik. Diese Entwicklung vollzieht sich nicht allein an den nicht in gerader Fortbildung aus dem Westportal herausgewachsenen, sondern aus mannigfachen Richtungen und Einflüssen zusammengesetzten Chartreser Querhausportalen (Abb. 520, 521, Tafel XXIX); Strömungen, die sich direkt von St. Denis herleiten, laufen neben Chartres her. Eine wichtige Rolle kommt Senlis (Abb. 517, 519) zu, das zum erstenmal Maria zum Mittelpunkt eines Portalprogramms macht und als neue, für die Zukunft wichtige Szenen die Krönung und die Himmelfahrt Mariä bringt — eine Szene von wundervoll beschwingtem Leben, die direkt zu neuem Naturalismus hinführt. Senlis gibt für das Chartreser Nord-(Marien-)Portal ebenso die Vorlage ab, wie das Jüngste-Gericht-(Süd-)Portal zurückgeht auf die Westfassade von Laon, wo Christus — auch eine Station auf dem Wege vom hieratischen Gestus zur „Vermenschlichung“ — zum erstenmal, wie weiterhin regelmäßig in diesem Gebiet, die Wundmale zeigt. Außer in Chartres hätten sich die verschiedenen Strömungen des nordfranzösischen Übergangsstils an der Kathedrale

von Reims noch einmal getroffen, wenn nicht dort der aus diesen Strömungen herausgewachsene neue Stil, übermäßig stark einbrechend, sehr bald der gesamten alten Richtung ein Ende gemacht und alles an sich gerissen hätte. Es stehen dort ein paar Figuren, die das Spätromanische in seiner letzten Ausformung schulmäßig rein belegen; am stärksten etwa die Maria und Elisabeth der Heimsuchung (Abb. 522, Tafel XXX). Antikische Typen: schwere volle Formen, in schönen Posen, barock-zerrissen im Licht- und Schattenspiel aufgelöster Falten, Streben nach stärkerem momentanem Ausdruck — vieles von dem, was der neue Naturalismus wünscht, wird hier in Form einer Renaissance versucht. In seinem letzten Wort kehrt das Romanische zu seinem Ausgangspunkt zurück und bekennt sich noch einmal offen zu seiner Grundlage, der Antike.

Nie verschwunden war der antike Grundcharakter in den wenig triebkräftigen Gegenden des Südostens. Hier könnte man wirklich von einem Fortglimmen der römischen und gallo-römischen Steinmetzkunst und einem Wiederaufflammen im zwölften Jahrhundert sprechen. Dazu wären zu rechnen die ikonographisch wichtigen, künstlerisch einförmigen Kapitelle der Kirchen der Auvergne, die bescheidenen, rohen Portale mit den charakteristischen Türstürzen in Giebelform (Abb. 385). Auch eine spezifisch auvergnatische Gruppe von Gnadenbildern, Holzmadonnen, ist weder zu streng gehaltenen noch zu frei gelösten Formen durchgedrungen und in Dumpfheit stecken geblieben. Größeren Aufschwung nimmt diese gallo-römische Tradition in den jüngeren Werken der Provence. Sie hat einen pompösen Portaltypus geschaffen — oder besser unter nordfranzösischen Eindrücken aus antiken Reminiszenzen kombiniert — mit von Statuen gefüllten Nischen, Wandsäulen, einer Art Gewändfiguren, Friesen, Tympanen, figurenbesetzten Archivolten und Giebeln; ein Typus, der dekorierte Wand bleibt und einer strengen architektonischen Prüfung nicht standhält, und ebenso kann das Figürliche, von virtuoser Mache, mit antiken technischen Eigentümlichkeiten, z. B. Bohrlöchern arbeitend, nicht über seine Leere und Kraftlosigkeit hinwegtäuschen. In Typen, Haltung und Gewandbehandlung stark von Chartres-West abhängig, von ihrer stilistischen Strenge nach Auffassung und Zeit aber weit entfernt, reihen sich die großen Figuren (Arles, St. Gilles, Abb. 508, 509, Tafel XXVII) ein in den französischen Spätromanismus, in dem dieser Klassizismus wohl am Platze ist. — Die Schule der Provence hat infolge ihrer geographischen Lage einen weiten Einfluß ausgeübt, namentlich auf Oberitalien und die Schweiz.

Die Jenseitigkeit des Hochromanischen findet noch einmal stärkste Gestaltung in einer dritten großen Schule, der burgundischen. Auch hier vermutet man Einwirkungen aus dem Südwesten, die die bescheidenen, ins elfte Jahrhundert zurückreichenden Anfänge durch Übertragung der figurenreichen Portalthemen und der riesigen, eines Mittelpfeilers bedürfenden Tympanen zu der Höhe der klassischen Werke emporgestoßen hätten. Diese eröffnet das Portal von St. Lazare in Autun (Abb. 500, 503), charakteristischerweise eine Darstellung

des Jüngsten Gerichtes, die sich aber stärker als St. Denis von der südwestlichen Redaktion (Beaulieu) unterscheidet. Die Beisitzer des Gerichts sind auf ein paar Figuren im obersten Streifen reduziert, der größte Teil des Feldes ist den Auferstehenden eingeräumt. In diesen flachgepreßten, langgestreckten, fleisch- und knochenlosen Gestalten in unstofflichen Gewändern, deren Falten sich zu Parallel- oder Wirbelmustern zusammenordnen, scheinen die im Süden und im Norden begegneten Tendenzen der Entmaterialisierung vereint: Christus von einer Starre und Härte der Prägung, die Chartres-West hinter sich läßt, zu höchster Ferne, Unbewegtheit und Gehaltenheit vergeistigt, mit sensitivstem Raffinement als Halt gesetzt in das Gewoge aufgelösester Bewegtheit, zu der die Umgebung gestaltet ist. Ideen und seelische Schwingungen sichtbar gemacht mit dem für irdische Augen nun einmal unerläßlichen Minimum physischer Form. Inbrunst, Hingabe, Anschmiegen, zarteste Liebe bei den Ausgewählten und den Himmlischen, die sie unterweisen, hinaufreichen in das Himmelsschloß (mit der burgundischen Pilasterarchitektur) oder — das spätere Schutzmantelmotiv vorwegnehmend — unter ihren Fittichen, in ihren Gewändern bergen; alle Grade der Verzweiflung, des Hasses, der Wut, der Niedrigkeit auf der Seite der Verdammten und ihrer Schergen, die sie umkrallen, zur Waage stoßen, aufheulen, wenn der wägende Michael Seelen zur Rechten weisen kann und mit grimmiger Freude die ihnen Verfallenen in den Höllentrichter werfen. Die Teufelsfratzen des gotischen Realismus sind im Lauf der Geschichte der Lächerlichkeit verfallen. Diese Bildungen aber werden auch wir Heutigen als dämonisch empfinden. Man fragt sich vor diesen Visionen von erschütterndster Ausdruckskraft, ob überhaupt noch einmal ein europäischer Stil berufen war, solche Transzendenz Gestalt werden zu lassen — in welche Niederungen steigen Gotik und Renaissance mit ihrem Realismus herab, und wieviel Ungelöstes bleibt übrig bei Michelangelos Bemühen, menschlich nacherlebbar zu machen, was hier mit der Gewißheit des Dogmas vor Augen steht. Auf der gleichen Höhe der Geistigkeit, von zartester Empfindung und gewichtloser Körperlichkeit, voll kühner Intuition ist die unvergleichliche Reihe der Kapitelle im Innern von St. Lazare (Abb. 498). Fortschreitend im Stil weist sie teilweise schon hin auf die Kapitelle von Vézelay (Abb. 499), teilweise auf eine andere burgundische Richtung, die in dem kräftigen Relief und der satteren Form der Kapitelle von Cluny (Abb. 502) auftritt. Sie beherrscht die Skulpturen der Portale von Vézelay (Abb. 501, Tafel XXVI), einer dreiteiligen, außerordentlich reich figurierten Anlage, deren Haupttür einen Mittelpfeiler und an den Laibungen eine Zwischenzone mit einer Art von Gewändfiguren zeigt. Das Tympanon stellt Pfingsten dar, nach rein byzantinischer Ikonographie Christus, im Kreis der Apostel erscheinend, im Türsturz und einem zum Bogenfeld konzentrischen Reliefstreifen die Völkerschafte, zu denen die Apostel predigend herabsteigen, in seltsamer, im einzelnen schwer erklärbarer Aufmachung: Großbohrlige und Behaarte, Zwerge, die mit Leitern aufs Pferd steigen, Bogenschützen, Bettler, Krüppel, Hundsköpfige, eine Völkerschau nach antik-mittelalterlichen Fabeleien.

Alles in einem höchst bewegten Stil, der die Gestalten, auch Christus, knickt und dreht, die Gewänder in gegeneinanderlaufenden Faltenzügen durchkämmt, wie vom Sturm gepeitscht sich blähen, wirbeln und ausflattern läßt, der die Fläche aufgegeben hat, Tiefe und Licht und Schattenwirkungen sucht. Diese Richtung läuft aus in Werken von dem barocken Überschwang der Vorhalle von Chartres, wo alles wogt in einer längst sinnlos gewordenen Erregung und Bewegung — man wird fast immer beobachten, daß der französische Spätromanismus nach der geistigen Höhe des Hochromanischen in Leerheit und Manier verfällt. Die Spaltung der Übergangszeit zeigt die burgundische Schule besonders deutlich — neben dem bombastisch auslaufenden Alten die neue, hier vom Norden importierte Richtung, der Stil von Chartres.

Die Plastik der letzten Jahrhunderte des ersten Jahrtausends in Italien ist weder innerhalb der einzelnen Landschaften noch in den Grenzen eines der wechselnden geschichtlichen Herrschaftsbereiche Frucht einheitlicher Entwicklung in positivem Sinn. Die überschlanken, tieferundeten Stuckfiguren von Sta. Maria della Valle im langobardischen Cividale (vgl. S. 40, Abb. 324) inmitten der prallen, wie Applikationsarbeit aussehenden Ranken und Sternblumen sind allein vom Osten her verständliche Mischgebilde letzter Antike, mögen sie nun im 8. oder im 11. Jahrhundert entstanden sein. Mit ihnen gehört das im ganzen Land ausgebreitete langobardische Flachornament als Zeitausdruck, wenn auch anderer Kulturgemeinschaft (vgl. die Sigwaldplatte in Cividale, Abb. 267, 1 u. S. 49) zusammen unter dem größeren Nenner einer sich auflösenden Formwelt. Daneben wird das der byzantinischen Hochstufe entsprechende Ziborium von S. Ambrogio in Mailand genannt werden müssen als jüngerer Vertreter einer dritten Einflußzone mit der toten Antike seines Hofzeremoniells (Abb. 325), bei der man sich etwa an den stärkeren, wesensgleichen Stimmungsausdruck byzantinischer Miniaturbilder des neunten Jahrhunderts (Pariser Gregorhandschrift, Abb. 236) erinnert fühlt. Auf dem Boden Venedigs wäre es nicht schwer, diesen Faden weiter zu verfolgen. Dieses Byzantinische sieht nicht nach Vorbereitung romanischer Plastik aus, die mit ganz anderer Wucht in den Raum vorstößt: die ältesten Reliefs mit den biblischen Szenen an den Bronzetüren von S. Zeno in Verona, etwa aus der Mitte des elften Jahrhunderts (Abb. 525). Im Gegenteil; eine neue Auffassung hat mit dem vagen Dasein des Schönheitsideals gebrochen, von dem her die Figuren in Cividale oder Mailand bestimmt werden. Das langobardische Flächenmuster spielt im Werkstil der Mauerplastik des zwölften Jahrhunderts eine große Rolle, wird aber nicht zur treibenden Kraft innerhalb der plastischen Form der selbständigen figürlichen Reliefs. Das Neue, Romanische, geht nicht aus diesem Werkstil hervor, sondern neben ihm her, muß also seine Voraussetzungen in anderen Quellen haben. Diese entspringen der weströmischen spätantiken Skulptur.

Der Bischofsthron zu Bari in Apulien (1098, Abb. 524), die Reliefs des Meisters Wilhelm aus der Schöpfungsgeschichte am Dom von Modena (Abb. 526) und das

Relief der „Wahrheit“ dortselbst (Abb. 527) in der ganzen unheimlichen Wucht einer Bewegung an sich — die Figur des Mannes über dem Lügendämon gleicht dem tödend sicheren Griff einer Maschine —, das ist echter Ausdruck eines neuen Beginns. Italienisch ist das archaisch Ungeschlachte der Leiber — mit dem differenzierten Wesen in Moissac oder Autun verglichen —, der Zeitgesinnung entspricht das Gefühl für Umgrenztheit der Figuren, das peinlich gewährte Recht des Grundes als Grenze, nicht Raum, das Empfinden für rhythmische Gewichte in der Modulation der Bewegungslinien in den Modeneser Reliefs. Man bezwingt hier die Antike, indem man von ihren Formalien annimmt. Die nächstfolgende Generation, innerhalb der Meister Nicolaus — 1135 am Hauptportal von Ferrara (Abb. 528) genannt und um dieselbe Zeit Schöpfer der Fassadenreliefs von S. Zeno in Verona — als ein Führer der italienischen Bildnerei die Lombardei beherrscht, kennt die ausschließliche Hingabe des Meisters Wilhelm an das rein plastische Problem nicht; die glatte Gefälligkeit der byzantinischen Form findet erneut Eingang, die Aufgabe der großen Baldachinportale verschwendet viel Kraft an den bauplastischen Schmuck, der in Oberitalien zu höchster Blüte gedeiht (vgl. S. 85). In Mittel- und Süditalien überdauert diese östlich gefärbte Kunst, gepflegter und unpersönlicher sich gebend, mit ihren Akanthus- und Weinlaubrosetten (Lucca, Sta. Maria Forisportam und S. Giusto) und ihrer kosmatenhaft sauberen Verteilung (Spoleto, S. Pietro) das ganze zwölfte Jahrhundert; der Reichtum ihrer blendenden Spätformen erfüllt besonders das untere Italien im dreizehnten Jahrhundert (Ancona, Sta. Maria della Piazza), man geht dort mit der lokalen Antike neue Bindungen ein, die in der Capuaner Hütte im Dienst Friedrichs II. zu einer nachrömischen Manier werden; aus der Vielgestalt solcher Überlieferungen erwächst endlich mit Nicolo Pisano der große Meister des neuen Stils an der Wende zur Gotik.

In der Lombardei und in Toskana tritt um die Mitte des zwölften Jahrhunderts eine entscheidende Wendung ein — die Berührung mit dem provenzalischen Westen. Der Exponent der neuen Reihe heißt Benedetto Antelami, es scheint aber, daß schon vor ihm und der durch ihn bestimmten Hochstufe der lombardischen Plastik Fäden zur südfranzösischen Kunst führen; das entscheidende Werk wird in den Reliefs des ehemaligen Lettners von Modena (Abb. 531, 1) gesehen mit ihren massiven, in den Oberflächen reich gegliederten, binnenräumlich gesehenen Figuren, die in der stimmungsmäßig feineren Kreuzabnahme Antelamis in Parma (Abb. 531, 2) wiederkehren. Gegenüber den Werken Wilhelms in Modena ist die Bestimmtheit, das körperhafte Schwellen im Raum — nicht in der Ebene — das schärfere Schattenspiel auf den Rundkörpern und das Flüssige der Bewegung (am reifsten in den Reliefbändern mit ihrer kontinuierlichen Erzählungsweise an der Fassade von Borgo S. Donnino, Abb. 532, entwickelt) als Reichtum eines in der Fremde erworbenen Könnens zu werten. Die abstrakte Strenge der Binnenformen (die Freifiguren in Borgo S. Donnino oder am Baptisterium in Parma, Abb. 534) hindert nicht, daß

diese Figuren zu statuarischer Selbständigkeit wachsen: lichtumspielt stehen sie frei und groß im Raum, gleichsam der Entfesselung der in ihnen schlummernden Bewegung harrend. Dieses erfüllt der Spätstil in den schönen Episoden der Monatsbilder an den Portalen von Ferrara oder S. Marco in Venedig, der in ihrem gelassenen Ausschreiten prächtigen Reiterfigur an der Loggia dei Mercanti in Mailand u. a.; die Berührung mit der zarten Lebenskraft französischer Bildwerke des reifen romanischen Stils in Chartres oder Senlis (Abb. 510 ff.) blitzt da und dort auf, wird aber nicht das Letzte, das wohl eher, wie in Deutschland (vgl. S. 116), in der Fülle des lebendig beseelt Ruhenden — nicht auf gotische Dynamik hin Geladenen — gesehen werden könnte.

Auf toskanischem Boden liegt für das ganze zwölfte Jahrhundert die eigentliche Kraft der Bildhauer bei der in sich geschlossenen Ruhe der byzantinischen und antiken Schmuckformen. Das figürliche Relief wird nicht in gleichem Maße zum Problem wie in der Lombardei, und wo die Hochstufe seit der Mitte des zwölften Jahrhunderts anfängt, sich eingehender mit der Aufgabe zu beschäftigen, da spürt man die Geltungskraft westlicher Kunst; das Türsturzrelief des Gruomons in S. Andrea in Pistoia (Abb. 530, 2) ist etwa ein Beleg dafür, wie burgundische Bewegungsmotive und Faltenspiele mit dem eigenen Gefallen für ornamentale Erscheinung (der mit Ranken überzogene Grund, auf dem die Figuren stehen) eine lose Bindung eingehen. Am eindeutigsten vertritt etwa der Erzgießer Bonanus aus Pisa (von dem das Hauptportal in Monreale stammt, vgl. Abb. 529) den Wunsch der Zeit nach klarer, in sich abgerundeter Form, nach Gleichgewichten bewegter Körper in der Komposition seiner biblischen Szenen. In den Reliefs der Martinus- und Reguluslegende am Dom zu Lucca (Abb. 530, 1) im ersten Drittel des dreizehnten Jahrhunderts wirkt diese knappe Sachlichkeit der Schilderung noch beträchtlich weiter nach der Richtung auf das Stimmungshafte der persönlichen Erzählung hin und — Hand in Hand mit ihr — die Befreiung der plastischen Form von dem Bann der linearen Abstraktion. Die Differenzierung der Bewegung als leiser Akkord, nicht heftiger Kontrast, von dem her noch das Frühwerk Antelamis, die Kreuzabnahme in Parma (Abb. 531, 2), geformt ist, wird in der Reiterstatue des hl. Martinus mit dem Bettler an der Domfassade von Lucca (Abb. 533) mit der ganzen Anmut des sich aufschließenden reifen Stils gegeben: das Demütige im Dastehen des Bettlers vor der spätantik großartigen Positur des Reiters, die nicht äußerlich wirkt, weil sie nicht auf den Effekt, sondern aus dem Zustand der Legende gesehen ist. Dieser Weg führt unmittelbar zu Nicolo Pisano hin; nicht auf die antike Erbschaft durch die apulische Heimat und mögliche Berührung mit dem Capuaner Kreis Friedrichs II. und die ähnlichen Voraussetzungen in Pisa, auf die kühne Kraft, mit der Nicolo die Antike seiner Zeit und ihren Wünschen nahe bringt, und was er von der Antike zu künstlerischem Leben zu formen vermag, kommt es an. Antikes gesehen hatte auch der Ahnherr der lombardischen Plastik, Wilhelm von Modena, ihr Wesen blieb ihm fremd, so viel ihm ihre Formgesetze sagen mochten; Nicolo Pisano, der letzte unter den Großen der

romanischen Plastik Italiens, darf nicht nur antike Typen (die Madonnagestalt seiner Pisaner Kanzel u. a.) seiner Erzählung einflechten, er vermag so viel von der Stimmungsschönheit der hellenistischen Skulptur seinen Werken zu geben wie kein zweiter in Europa. Der Norden, d. h. Reims oder Bamberg, erlebte die gleiche Weite und Erhabenheit einer in sich stolzen Zeitgesinnung, ja er vermochte seelisch tiefer zu schauen (Reims, Maria und Elisabeth, Abb. 522) und geistig unerbittlicher zu urteilen (die sogenannte Sibylle in Bamberg, Abb. 570); das Sieghafte einer unmittelbar ansprechenden Form — die Zugänglichkeit für das, was als klare Schönheit empfunden wird — ist innerhalb der spätromanischen Stufe auf dem Boden Pisas stärker ausgebildet. (Man hat auf Thomas von Aquin und die Hochscholastik hingewiesen: im Spannungsverhältnis der Zeit zur Haltung antiker Denker liegen Parallelen vor — andere, vor allem in der Einheit der thomistischen Geistesstruktur, der Ergebung und Hinordnung, die letzte Achse des Ganzen bedeutet, mag der Norden und seine Kunst zwar schwerblütiger, aber voller erfassen.)

Das eigentlichste Wesen einer Spätstufe, das Verschwimmen aller festen Grenzen und die konkrete Relation zum Raum, ist in den beiden Hauptwerken des Nicolo, den Kanzeln im Baptisterium von Pisa (Abb. 535, 536) bzw. Siena (Abb. 537) so beispielhaft verkörpert, wie kaum anderswo. Wie die polygonen Gesamtkörper, reich schon im farbigen Spiel des Materials, in ihrer Umgebung stehen, wie das Flirren der Lichter auf dem verschwenderisch reichen und doch nie unübersichtlichen Relief liegt, bei dem älteren Werk in Pisa noch bestimmt gleichsam durch die einfachen Taktschläge der Gruppierungen, dem noch stärkeren Hervortreten der Gliederungsgelenke der Ecksäulchen zwischen den sechs Feldern, während die schon durch die Brechung in acht Seiten weichere Brüstung in Siena das Reliefband, in dem die Eckfiguren nicht mehr als Trennung, sondern nur noch als Stauung empfunden werden, dahinfluten läßt, wie dieses Fluten in Siena zu einem rauschenden Epos wird, reich an Episoden, aber reicher im Durchhalten des Crescendo — Italien zeigt nicht allein seine alte Begabung für das Relief, das romanische Italien hat hier etwas von der selbstverständlichen Majestät, die das Schaubild vor dem Dom in Pisa mit Turm und Baptisterium (Abb. 414, Tafel XVIII) innerhalb der gleichen Zeitstufe zu ersinnen vermochte. Ein stolzes Bild einer kraftvollen Welt; wieder nähert sich das Ende romanischer Form dem Antiken (vgl. o. S. 103). Die normative Auffassung von Körperschönheit als abendländisches Schicksal — der große Zug, der durch das europäische 13. Jahrhundert geht — erlebt in der Landschaft Toscana ihre reine italische Prägung.

Die Geschichte der romanischen Plastik in Deutschland korrespondiert in den Hauptzügen mit der der Architektur. Gegenüber Frankreich ist auch auf diesem Gebiet der monumentale Stil etwa hundert Jahre früher nachzuweisen, bleibt die eigentlich klassisch-romanische Periode qualitativ und quantitativ unbetont, konzentriert sich alle Kraft auf die in das Ende des zwölften und die erste Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts vorgeschobene Zeit des

Spätromanischen und des Übergangsstils, in der die Stammesschulen mit über-
ragenden Leistungen sich krönen. Bieten schon die deutschen Architektur-
schulen nicht das geschlossene Bild der französischen, so sind die Bildhauer-
schulen noch mehr von Zufällen bestimmt; dies gilt selbst für die späte Zeit,
die Periode ihrer stärksten Ausprägung. Im zwölften Jahrhundert lassen sich
nur mühsam da und dort einmal Gruppen innerhalb einer Landschaft zu-
sammenstellen, von denen kaum Linien zum dreizehnten, eher noch zum elften
zu ziehen sind; daß aber eine plastische Schule des dreizehnten Jahrhunderts
mit dem Frühromanischen sich berührt, ist wohl ausgeschlossen. Denn irgend-
welche landschaftliche Besonderheiten in den ottonischen Denkmälern nachzu-
weisen, wird man nicht wagen, — man kann nur konstatieren, daß das erhaltene
Material sich zusammendrängt auf die Gebiete vom Niederrhein ostwärts
durch Westfalen und die Harzgegenden bis nach Merseburg, daß offenbar
mehrere Brennpunkte in Norddeutschland liegen und der für die ottonische
Malerei so wichtige Süden bloß eine kleine Gruppe von Werken in Regensburg
(Abb. 540), Augsburg (Abb. 344), Eichstätt (Abb. 539) aufzuweisen hat. Es
handelt sich um Kruzifixe, Madonnenstatuen, Antependien, Türen, Grabplatten
und zum Schmuck von Architektur bestimmte Steinreliefs, die nach antiker
Art, ohne tektonische Bindung, in die Wände eingelassen sind. Gleichgültig ob
Freifigur oder Relief — allen diesen Gebilden ist eigentümlich, daß eine
ursprüngliche plastische Intensität, offenbar das Erbteil einer lang zurück-
reichenden Entwicklung, ihre Stoßkraft abgeschliffen hat, in einem leisen Vor
und Zurück, Auf und Ab fließt, ohne Knickungen, Ecken und Kanten, ohne
Tendenz zu kräftiger Ausladung, daß über plastisch empfundene und modellierte
Körper sich anschmiegende Gewänder legen, noch bewußt der Aufgabe, das
körperliche Gerüst durchfühlen zu lassen und seine Hauptzüge zu begleiten.
Wie die Freifiguren sich locker dem Raum verbinden und ungehindert aus-
schwingen, so sind im Relief die Gestalten eingebettet in einen weichen Grund,
der wie in der zeitgenössischen Malerei, wenn Erdboden, Pflanze oder Architek-
tur hinzukommt, aber auch, wenn er als glatte neutrale Fläche gegeben ist,
deutlich in eine Tiefe führt, nirgends hart heranrückt und die Figuren anpackt,
sondern ihnen nach allen Seiten Platz zu freier lockerer Bewegung läßt — zu
den musikalisch schwingenden, beinahe tänzerischen Rhythmen, wie sie die
Felder der noch ganz antik gehaltenen Augsburger Domtüren (Abb. 344)
zeigen, zu so ausdrucksstarken Gesten, wie sie in den nordisch anmutenden,
an angelsächsische Federzeichnungen erinnernden Hildesheimer Türen (Abb.
342, 343) begegnen. Häufiger als diese stärkere Bewegung ist die selbstverständ-
liche Haltung einer etwas müden Vornehmheit. Die Entwicklung verläuft
vollständig parallel der Malerei und zeigt schon seit der Mitte des elften Jahr-
hunderts die Tendenz zur Verhärtung der Haltung und Bewegung, des Konturs
und der Linienzeichnung, der Modellierung und des Grundes.

Das Musterbeispiel für den Wandel der bildhauerischen Bemühungen einer
deutschen Landschaft bietet Sachsen, wo vom Jahre 1000 bis zur fertigen

Gotik jede Generation Skulpturen hinterlassen hat. Die vom Bischof Bernward in Hildesheim gegründete Gußhütte, aus der die an altchristliche Vorbilder sich anschließenden Türen, die die Trajanssäule nachahmende Christussäule hervorgegangen sind, wird bestimmend für das elfte Jahrhundert nach Technik und Stil; bis in die zweite Hälfte des zwölften Jahrhunderts scheint in Sachsen eine Bronzetradition fortzulaufen, die zwar, gelegentlich sehr stark (Wolfram in Erfurt, Braunschweiger Löwe) den Stilwandel mitmacht, bis zum Schluß aber, wie man mit Recht betont hat, Elemente der spätottonischen Antike bewahrt. Es ist sogar der Versuch gemacht worden, die erste monumentale Steinplastik mit dieser Bronzetradition, die Figuren des hl. Grabes in Gernrode (Abb. 542) mit den Bernwardstüren in Hildesheim zu verknüpfen. Jene, ein Jahrhundert jünger als diese, zeigen jedenfalls den Stil im Abklingen und gehen schon spürbare Verbindungen mit der Architektur ein. In den nächsten Werken, den ältesten Äbtissinnengrabsteinen in Quedlinburg (Abb. 543), die man, bei der Nachbarschaft, wohl in direkten Beziehungen zu Gernrode sich denken darf, ist ein neuer Stil fertig. Der Wandel, der in der Toulousaner Schule an reichen Werken Schritt für Schritt zu verfolgen war, tritt in dieser bescheidenen Reihe von herberer Tonart als plötzlicher Umsprung auf. Jetzt ist der Grund hart und scharf randend geworden, die Figur verflacht und in unverschiebbare Ebenenbeziehungen eingestellt, die Faltenlagen zu symmetrischen Linienmustern, Haltung und Ausdruck zu unbewegter Gebundenheit erstarrt. Man kann nicht sagen, daß Deutschland diese Stiltendenzen nicht bis zu den letzten Konsequenzen durchgeführt habe. Werke, wie in Sachsen der Braunschweiger Löwe (Abb. 544) und der Erfurter Wolfram (Abb. 549) oder die Otdorfer Madonna (Abb. 554), können sich nach Strenge und Höhe der Abstraktion bestem Französischen zur Seite stellen. Aber es fehlen die großen Aufträge und die großen, das Letzte aus den Möglichkeiten des Stils herausholenden Themen, es fehlt vor allem die Verbindung mit der Architektur, die diesem Stil doch erst eigentlich Sinn und Berechtigung gibt. Füllfiguren, Altäre, Kirchengerät, Brüstungen und Schranken, reichere Bauplastik, seit der Mitte des zwölften Jahrhunderts langsam und in handwerksmäßiger Ausführung eindringend, der Idee nach nicht in Deutschland entstanden, das Tympanon, in bescheidenen Dimensionen — das sind die Zweckaufgaben, an denen sich die Skulptur auf der erreichten Stilgrundlage in kräftigeren Ausladungen, mit stärkerem plastischem Gehalt und stofflicherer Faltengebung einer größeren Freiheit entgegen entwickelt. Auf unzusammenhängende Versuche folgt in Sachsen gegen die Jahrhundertwende endlich wieder eine durchgehende, sicher von außen gestoßene Bewegung, getragen von den Hildesheimer und Halberstädter Chorschranken (Abb. 558), zu denen auch das Tympanon von St. Godehard in Hildesheim (Abb. 557) zu rechnen ist. Aus dem weichen Stuck werden wieder Körper modelliert, die nur mehr dem Gesetz ihrer Schwere und ihrer Bewegbarkeit folgen, in weich fließende, in ihrer Stofflichkeit auch durch die Farbe charakterisierte Gewänder von reichsten Faltenzügen gehüllt, mit belebtem und per-

sönlichem Ausdruck. Ein Streben nach ausgesprochener Schönheit der Körper und Köpfe, der Posen, der Faltenlagen und des Linienzuges verleiht dieser Gruppe einen fast klassizistischen Unterton. Vielfache Byzantinismen weisen auf die Quelle dieser Bewegung hin, die sich eng berührt mit der byzantinisch beeinflussten Gruppe der gleichzeitigen sächsischen Malerei — man erinnere sich aber auch an die byzantinische Welle, die in der nordfranzösischen Skulptur um 1200 auftritt. Wenn es noch fraglich bleibt, ob hier schon Französisches hineinspielt, so steht der weitere Weg, die weitere Entwicklung dieses Stils sicher unter starken westlichen Einflüssen. Jetzt entstehen die Triumphkreuze von Halberstadt (Abb. 559) und Wechselburg (Abb. 561), die alle Verehrer formaler Schönheit zu dem Glücklichsten rechnen, was Deutschland auf diesem Wege zu erreichen vergönnt war. Jetzt endlich, mit hundertjähriger Verspätung, tritt auch das reiche Figurenportal in nordfranzösischer Formulierung auf, in Magdeburg (in dem nicht fertig gewordenen, nur in Fragmenten von handwerklicher Qualität im Chor erhaltenen Domportal) und in der Goldenen Pforte in Freiberg (Abb. 560), unbestritten dem Abgewogensten, was Deutschland den französischen Vorbildern zur Seite stellen kann. Wie es sich im Programm durch Kombination zweier Marienthemen — Anbetung der Könige und Krönung Mariä —, mit dem Jüngsten Gericht und in der Ikonographie Freiheiten wahrte, so schaltet es auch im Architektonischen frei mit den übernommenen Elementen, ordnet zwischen den Säulen des Gewändes, über denen sich ornamentierte Wülste zwischen die figurierten Bogen der Archivolten schieben, nach italienischer Art ausgekehlte Ecken an, die nischenartig die Figuren aufnehmen, legt Grottesken auf die Kämpfer (wie in Regensburg das Schottenportal, Abb. 545) — wie im Figurenstil Eindrücke der jüngeren Chartreser Skulpturen nur modifizierend sich über den heimischen Kern legen, so ist das Portal im ganzen das komplizierte Produkt aus sächsischer Überlieferung des zwölften Jahrhunderts, der hier heimisch gewordenen italienischen Bauornamentik, der byzantinischen Welle um 1200, der neueren, besonders durch die Magdeburger Dombauhütte vermittelten nordfranzösischen Einflüsse und als solches, als Spiegel eben der einmaligen historischen Gegebenheit, typisch sächsisch. Diese Reihe schließt mit einer Phase, die am besten von den nachträglich zusammengestellten Grabplatten Heinrichs des Löwen und Mathildens in Braunschweig (Tafel XXXII) vertreten wird; es ist der aufgelösteste, in Linien- und Lichtführung zerrissenste Spätromanismus. — Wie in der Architektur fast in jeder deutschen Schule in dieser Übergangszeit neben einer absterbenden alten eine in die Zukunft weisende neue Richtung läuft, wie in der burgundischen Plastik neben den barocken Skulpturen von Charliou die importierte nordfranzösische Richtung, am Westportal in Reims neben der Visitatio der Josephs-Meister steht, so steht in Sachsen neben der eben betrachteten Richtung eine Gruppe, deren Mittelpunkt die Skulpturen des Naumburger Westchors (Abb. 575—577) bilden. Ihre Prämissen sind nicht der aus der byzantinischen Welle herausgewachsene Stil und die Einwirkungen des nord-

französischen Spätromanismus, die dieser in Sachsen erfahren hat — sie kommt offensichtlich direkt von Frankreich, von der jüngsten rein gotischen Entwicklung, Amiens-Reims, her. Und trotzdem ist ihr das Französische weniger nachrechenbar als etwa der Goldenen Pforte. Alles Fremde ist umgeschmolzen in der Eigenart dieses Meisters (wir sprechen von einem als dem führenden Gestalter). Die sonst wohl in der Form von Grabmalen gelöste Aufgabe, Erinnerungsbilder zu schaffen für die fürstlichen Stifter der Kirche, wird Veranlassung, Freistatuen, die kaum mehr an unter Baldachinen stehende Grabfiguren (wie die des Grafen Sayn im Germanischen Museum in Nürnberg) anklingen, in einen festen Verband mit der Architektur zu stellen. Als tektonische Zäsuren und unter sich unvertauschbar, sind sie trotz deutscher Lässigkeiten unlösbarer mit der Architektur verknüpft als etwa die Apostelfiguren der Ste. Chapelle in Paris, an die man denken mag, und sie sind nicht Zutaten, sondern die Herren des Chors, der auch durch den Lettner abgetrennt, seit ihrem Einzug nichts anderes mehr ist als eine Gedächtniskapelle. Man möchte — das Gefühl der Einheitlichkeit der Gesamtkonzeption einmal den Trieb nach Aufdeckung von Unterschieden im einzelnen übertönen lassend — sich vorstellen, wie eine Hüttengemeinschaft hineinwachsen muß in eine solche neue Aufgabe, anfängt mit einer ganz auf Vorderansicht gestellten, flachen, unsicher stehenden, wenig gegliederten Figur von relativ klarem Umriß wie dem Sizzo, reift zu der säulenmäßigen Wucht des Ekkehard (Abb. 576 links), der in deutlich geschiedenem Stand- und Spielbein feststeht, aufwächst in Achsdrehungen, die die Linien von Knöchel, Knien, Hüften, Schultern, Augen stark divergieren lassen, also mit der Fläche gebrochen haben, die Figur verräumlichen und neben der Vorderansicht auch die Seitenansichten verlangen; bewußte Herrschaft — freies Verfügen über Kunstmittel: wie die Figur der Uta (Abb. 576 rechts) in der Mitte gegliedert ist durch mehrfach belegte Horizontalen, deren oberste, der in geradezu artistisch zu nennender Wirkungsberechnung unter 90 Grad abgebogene und ganz herübergezogene rechte Arm, dem ebenfalls durch die Mund- und Augenhorizontalen bewußt tektonisierten Kopf (Abb. 575, 2) einen starken Unterbau schafft, wie in der Vertikale die rechte Körperseite einen starken Akzent bekommt durch die Kopfwendung und die vorgenommene Schulter mit dem zurückgenommenen Spielbein und, unterstützt durch die mächtige Gerade der Mantelkante, in wirkungsvollen Kontrast zu dem zerfahrenen Zickzack der zurückgenommenen linken Körperseite tritt. Neben der ruhigen Haltung dieser Figur und der unerhörten Vornehmheit und Delikatesse, die die Uta zu einem Juwel unter den Frauenverherrlichungen aller Zeiten macht, das grobe Effekthaschen in der Kreuzigungsgruppe des Lettners mit ihrem aufdringlichen Pathos. Der Johannes (Abb. 577, 1), neben den Ekkehard gestellt, zeigt, wie eine fortschreitende Entwicklung jene Achsendivergenzen noch vergrößert und jetzt zu einem durchgehenden im Mantel über die verhüllten Hände hinweg aufrauschenden Fluß verbindet — das gleiche Motiv einer schraubenartig in den Raum sich eindrehenden Bewegung hat im Chorinneren der Wilhelm (Abb. 577, 2) in

unendlicher Zartheit und Musikalität bereits verwendet. Endlich die Lettnerreliefs (Abb. 571,2; 575, 2), wieder von gröberer, gelegentlich fast derber Art in der Wahl der Modelle wie in der künstlerischen Behandlung, aber von gleichem reifem Können wie der Ekkehard, von raffiniertester Komposition, von einer Kunst der Charakterisierung, die um die einzelnen Köpfe herum geradezu Atmosphäre schafft und dann ganze Szenen, wie die des Judaslohnes, mit den wahrhaft gespenstischen Nebenfiguren in ein höchst differenziertes Stimmungsauf und -Ab hüllt. Das wären Kerngruppen aus diesem Werk. Wir wissen zu wenig von der Spannungsmöglichkeit eines mittelalterlichen Künstlers, um entscheiden zu können, wieviel von diesen Unterschieden formaler und geistiger Art in einer Persönlichkeit sich vereinen können, und von wo ab sie auf verschiedene Individualitäten zurückgeführt werden müssen. Die betonte Einheitlichkeit der Komposition und eine hier wie dort aufblitzende Genialität, die doch selten mehreren Individuen gleichzeitig geschenkt ist, warnen vor der Einführung zu vieler Köpfe, wenn auch an der Ausführung mehrere Hände beteiligt sein können. Immerhin scheint zwischen der Art, die den Ekkehard, und der, die den Wilhelm geschaffen hat, oder gar zwischen Wilhelm und Johannes kaum eine Verbindung zu schlagen zu sein, wie es auch nicht leicht fällt, die Vornehmheit der Uta und die Derbheit der Reliefs einer Persönlichkeit zuzutrauen.

Nach der Darstellung der bestbesetzten deutschen Schule erübrigt sich ein näheres Eingehen auf die anderen, die nur rudimentär die gleiche Bildung zeigen. Im elften Jahrhundert Einzelwerke, im zwölften gelegentliche kurze Reihen, erst, wenn es überhaupt dazu kommt, mit beginnendem dreizehntem Jahrhundert kompaktere Gruppen von stärkerer lokaler Färbung. Westfalen, verhältnismäßig reich an ottonischen Arbeiten, besitzt aus dem zwölften Jahrhundert einige schöne Einzelstücke, unter denen die Externsteine (Abb. 546) und der Freckenhorster Taufstein besondere Erwähnung verdienen, — sie weisen, wie auch das frühe Auftreten der figurierten Tympanen, auf fremde Einflüsse, die man, den Spuren der Architektur folgend, vielleicht auch aus Westfrankreich herleiten kann. Im dreizehnten Jahrhundert dann Monumentalwerke im Architekturverband, die Domportale von Paderborn (Abb. 563) und Münster (Abb. 562), mit Freiheiten und geringer architektonischer Zucht in der Hauptsache dem nordfranzösischen Schema folgend; die Figuren von dumpfer Art mit deutlichem heimischem Unterton, der z. B. auch schon in dem bäurisch ausdrucksvollen Kopf des Bockhorster Christus in Münster (Abb. 552) anklingt, spiegeln die beiden in Nordfrankreich nebeneinanderlaufenden Richtungen, alte und jüngere, gebrochen in einem schwerblütigen Temperament, das besonders den Münsterer Figuren starken und von allem Französischen weit entfernten Ausdruck mitgibt.

Der Niederrhein hat seiner prachtvoll geschlossenen Architektur nur eine recht dürftige Plastik an die Seite zu stellen. Eine stadt-kölnische Schule, beginnend mit den Gusdorfer Schranken und frühen Tympanen, erfährt um

1200 stärkere Einflüsse aus der Goldschmiedekunst, die, aus dem Maastal herübergedrungen, hier das Bild des beginnenden dreizehnten Jahrhunderts bestimmt, — es folgt nichts von Bedeutung mehr nach. Weit überlegen ist diese Maastalschule, wenn wir sie, obwohl sie stärker nach Frankreich tendiert, wegen ihres Zusammenhanges mit dem Niederrhein hier einreihen dürfen, schon im zwölften Jahrhundert. Weniger in der Steinplastik, wo Einzelstücke, wie die Madonna des Dom Rupert in Lüttich (Abb. 555), größeres Interesse erregen als die Portalskulpturen, als in der Kleinplastik. Auch der Mittelrhein, reich an schöner Bauplastik, enttäuscht im Figuralen. Das eine Hauptzentrum, Trier, besaß im elften Jahrhundert eine blühende Goldschmiedekunst. Unter den Werken des zwölften Jahrhunderts ragt das Neutorrelief (Abb. 547) hervor durch eine auch für diese Zeit der Gehaltenheit außerordentlich großartige Komposition, würdig des monumentalen Sinnes, der die Stadt der reichsten antiken Überlieferung in Deutschland auszeichnet. Mainz und sein Umkreis ist auch in der Plastik in besonderem Maße Durchgangsland; der bedeutendste Wanderkünstler, der hier Station machte, war der Meister der Naumburger Lettnerreliefs. Die Seligen und Verdammten vom Mainzer Westlettner verraten sich durch die Typen und ähnliche, wenn auch noch nicht so verinnerlichte Charakterisierungskunst als jüngere Geschwister der Naumburger Arbeiten (vgl. Abb. 571, 1; 574). Auch der Oberrhein ist, wie in der Architektur, Kreuzungspunkt fremder Strömungen, die hierher die frühesten Gewändfigurenportale und skulptierten Tympanen in Deutschland getragen haben. Vom Westen wirkt, auch durch die Hirsauer Beziehungen begünstigt, Burgund ein, dessen Spuren wir u. a. in Alpirsbach im Gebetspult (Abb. 548) und in dem wohl auf Cluny zurückzuführenden Tympanon begegnen; für die oberitalienischen, bis nach Worms reichenden Einflüsse ist die Galluspforte des Baseler Münsters (Abb. 550) charakteristisch, auf die auch die Provence und wohl sicher schon Nordfrankreich gewirkt haben. In Straßburg wecken dann Anregungen der jüngsten französischen Richtung eine Hütte, mit der der Oberrhein sich ebenbürtig neben Naumburg stellt. Auch hier enge Verbindung mit der Architektur (des südlichen Querhauses), von einer vielleicht noch größeren Originalität: das französische Programm des Marien- und Gerichtsportales wird so übernommen, daß Marienkrönung und Marientod (Abb. 579) die Tympanen des Doppelportales füllen, ohne Gewändfiguren, nur von frei vor die Mauer gestellten Statuen begleitet, das Gericht aber im Innern, rings um die Mittelsäule des Gewölbes (Abb. 578, Tafel XXIII u. XXXIV), dargestellt wird; eine Anordnung ohne Vorläufer, man könnte höchstens an die doch sehr anders behandelten und unmonumentaler figurierten Kryptensäulen (Freising, Lund, Abb. 409) denken. Die Gestalten erfaßt von jenem Streben nach Durchbrechen der statuarischen Haltung, das die Horizontalachsen des Körpers divergieren läßt. In Chartres, bei der Modestia des Nordportales (Abb. 521), begegnet dies in ganz verwandter Weise, und damit ist der Anknüpfungspunkt gefunden — ist ja auch Typus, Haltung und Gewandbehandlung, wie besonders die Straß-

burger Ecclesia (Abb. 580) zeigt, von dort übernommen. Wer von Chartres oder Reims kommend — erfüllt von dem Reichtum und dem Können dieser Hütten, vor dem die Erinnerung an das Heimische fast verblaßt war —, vor diese Straßburger Arbeit tritt, merkt erst hier, was für deutsches Empfinden dort gefehlt hat, und findet kein anderes Wort als das alte und abgegriffen scheinende: die Seele. Nimmt man die Modestia als formales, die Reimser Statuen Ecclesia und Synagoge als thematisches Pendant, erst hier scheinen diese Linien Gehalt und Sinn erhalten zu haben — bei der Ecclesia in den Dienst strahlenden Sieges gestellt, die Synagoge (Abb. 581) in die süße Trauer hüllend, die ihre Schönheit nur noch stärker empfinden läßt. Der äußeren Bewegtheit entspricht hier, was französischen Statuen bei aller Grazie und Lebhaftigkeit so oft abgeht, eine innere. Sie spricht bei den Engelspfeileraposteln (Abb. 578) aus den mächtigen Köpfen mit großen Augen über leise auftretenden, durchgebogenen schwächtigen Körpern, sie macht den Marientod (Abb. 579) zu einem Meisterstück frei gewordener Ausdruckskunst: die Komposition in das strenge Achsenkreuz hält die in der Tiefe hintereinander gelegten Plane zusammen und ermöglicht die starke Lösung der Einzelgestalten, die freie Bewegung der im Vordergrund hockenden, in Trauer die Hände schlagenden Frau, von im Kummer erstarrtem Ausdruck, die seelische Bewegtheit der in zwei kontrastierende Chöre geteilten Apostel, der dem lauten Schmerz hingegebenen zur Rechten Christi und der im scheuen Staunen den Heiland weniger Erblickenden als seine Gegenwart Spürenden, vom Wunder, von Trost und Hoffnung Erfaßten zur Linken. An Kraft des Anpackens, Differenzierung und Schärfe der Charakteristik hinter Naumburg zurückstehend, ist dieser Straßburger unerreicht in der Sensibilität, mit der er, innerhalb des Zeitstrebens das Naumburgische als erdenhaft stempelnd, verklärte Schönheit und hauchzarte seelische Schwingungen bannt.

Neben den nord- und westdeutschen Gegenden erscheinen die süddeutschen dumpf und unerwacht. Das stärkere Leben des elften Jahrhunderts in Regensburg (Abb. 540), in Augsburg (Abb. 344), in der nur literarisch bezeugten Gießhütte des Klosters Tegernsee, das sich auch in der Kleinplastik, einer Regensburger Goldschmiedeschule, einer fränkischen Elfenbeinschnitzschule (Abb. 595) zeigt, versickert hier mit dem zwölften Jahrhundert besonders tief, um spät, uneinheitlich und stark unter fremden Einflüssen wieder hervorzutreten. Das bedeutendste Werk des zwölften Jahrhunderts, das Schottenportal in Regensburg (Abb. 545), in seiner dumpfen Dämonie und seinem abstrakten Figurenstil, stellt sich nach Anlage und Ornament immer mehr als Import normännischen Charakters, aus der Heimat der Mönche, heraus. Neben dieser isolierten Erscheinung herrschten in Schwaben und Bayern oberitalienische Formen, die im Salzburg-Freisinger Kreis nur zäh und bremsend der allgemeinen Bewegung folgen — auch in Regensburg lösen die mit dem dreizehnten Jahrhundert eindringenden französischen Anregungen keine bedeutenden Werke aus (vgl. Abb. 567).

Nur in Franken tritt Bamberg, weniger mit den südlich anschließenden Stammesgebieten, als schon durch den Main mit dem Westen in Beziehung und durch seinen Dombau in engerer Verbindung mit dem Oberrhein, aus dem Provinziellen heraus, um gleich in die Linie Naumburg-Straßburg hinaufzustoßen, als dritter Gipfelpunkt deutscher Plastik. Jene beiden haben ihre Impulse von der jüngsten französischen Entwicklung erhalten. Bamberg fußt auf breiterer Basis und spiegelt das Nebeneinander von Altem und Neuem wider, das die Chartreser und Reimser Hütten bieten. Gotisches und das Hauptwerk des französischen Spätromanismus, die Reimser *Visitatio*, sind Ausgangspunkte schon für die sogenannte jüngere Bamberger Schule, und die romanische Komponente wird durch die ältere Schule noch einmal stark unterstrichen. Man kann die beiden Bamberger Gruppen, die man nach ihrem zeitlichen, wie nach ihrem inneren Verhältnis nicht zu sehr trennen darf, darstellen in der Form einer Parallele. Die ältere nimmt ihre Aufgaben — die Schranken des Ostchores (Abb. 564—566), Gnadenpforte (Abb. 568) und Fürstenportal (in der Anlage, Abb. 569) als Säulenportale mit Tympanen ohne Archivolt- und eigentliche Gewändefiguren — zunächst aus der deutschen Überlieferung, setzt aber wahrscheinlich auch schon den nordfranzösischen Spätromanismus als eine ihrer Grundlagen voraus. Ihre Anfänge, die Gnadenpforte mit dem reichen von entwickeltem Können komponierten Tympanon und die ersten Schranken stehen mit ihren Byzantinismen, dem Streben nach Bewegung und Individualisierung der Gestalten im großen und ganzen im Rahmen der Zeitkonvention — freilich spürt man schon, besonders in der Gnadenpforte, die Kraft, die in den Schranken nun von Feld zu Feld immer trotziger und eigenwilliger durchbricht, immer gewalttätiger die Gestalten anpackt, ohne Rücksicht auf Schönheit und Linienfluß, unbekümmert, wie Menschen sich bewegen, Gewänder fallen können, die Falten nach Willkür zieht, die Körper dreht und verrenkt, die Figuren sich spreizen läßt, die Kopftypen zu ausdrucksvoller Häßlichkeit und Grobheit umformt, die Mimik in leidenschaftlicher Erregung sich zerreißen und fast bis zum Ausdruck des Irren sich übersteigern läßt, um den explosiven Gewalten, die das Innere erschüttern, Luft zu schaffen (vergleiche Abb. 566). Uniform, zersprengte Form — deutsch und ein Horror jedem französischen Auge, das ist das Genie, das die erste Bamberger Gruppe führt.

Auch die zweite beginnt oder, vorsichtiger ausgedrückt, ist umrahmt von Werken allgemeiner Haltung: der Adamspforte (Abb. 573), den straßburgischen Figuren von *Ecclesia* und *Synagoge* (Abb. 580, 581). Als zentraler Kern aber entwachsen ihr Bildungen, in denen eine für formale Werte, für Ebenmaß, Fülle, ponderierte Bewegung der Körper, Fluß der Linien, für die Schönheit einer Hand, eines Kopfes empfängliche Versinnlichung liegt, die über differenzierte seelische Register, die Anmut wie die Würde und Hoheit, verfügt und glücklich in weiblichen Charakteren sich ausspricht, die glatter, weniger hart, weniger temperamentgeladene Gestalten dichtet, die in ihrer Art an Gehalt und innerer Kraft das Letzte besagen, was der deutsche spätromanische Stil

formen konnte und aussprechen durfte: Maria und Elisabeth (Abb. 570), der — bald als König, bald als Heiliger gedeutete — Reiter (Abb. 572). Noch einmal ist von solch dämonischer Gestaltungskraft — dämonisch in anderem Sinn als dem Tympanon von Autun (S. 104), und doch im letzten Grunde eines Wesens, weil einer Weltvorstellung verpflichtet — zu fragen: wo haben Künstler anderer Zeiten die Transzendenz der Seele so geschaut? Wie steht selbst die unendlich feingeistige Gesellschaft des Reimser Trecento als eine Sonderangelegenheit vor der unüberwindlichen Kraft dieser drei Figuren, mag man nun innerhalb dieser Kraft das Motorische als Stammessage, als Seele, als Vitalität auslegen. Und wie wird hier eine „Renaissance“ vorweggenommen, der gegenüber die wirkliche Renaissance ein höheres Ziel — man sähe es denn in der literarischen Klärung des Begriffs „Form“ — nicht mehr aufbringt.

England. Auch in der Bildnerei scheint ein Unterschied zwischen Werken, die der Kultur des Landes nach der normannischen Eroberung, d. h. seit dem zwölften Jahrhundert, eigentümlich sind, und einer älteren Formgruppe, die man summarisch als angelsächsisch bezeichnen kann, zu bestehen. Das Auftreten der Entkörperung der in spätantiken Sinn raumbildenden Elemente des älteren Stils wäre an sich noch kein Beweis; die Tendenz zur Abstraktion, zu einem Gestaltungsvorgang, der stärker von der isolierenden Idee seines Lebensgefühls als von der Verbindlichkeit der schaubaren Welt sich leiten läßt, ist vor Mitte des zwölften Jahrhunderts Allgemeingut der Erscheinung (vgl. Autun, Abb. 500, oder das Evangelistenpult von Freudenstadt, Abb. 548), aber die Wirklichkeit des abstrakten Stils ist in England doch von ganz eigenartigem und einzigartigem Wesen und schaltet jede Hörigkeit des plastischen Teilwerkes gegenüber naturbeobachteter Wirklichkeit ganz konsequent aus (man versuche etwa ein isoliertes Gewandstück aus den Säulenfigürchen von Kilpeck [Abb. 584] zu definieren, es wird sich eine Folge von Liniensträhnen ergeben, die nicht wesentlich anders im gerieften Band einer Füllung oder auf dem Gesicht eines Tierhauptes stehen). Die eigentlichste Aufgabe dieser echten Schmuckplastik bleibt die dynamische Gewalt ihrer Körper- und Linienspiele, der bestechende Zauber ihrer aufgereihten Massen stereometrischer Blöcke, Kanten und Zacken, bleibt ihre Unterdrückung jeder Selbständigkeit der Figur in noch höherem Maße wie irgendwo, von der Normandie abgesehen, auf dem Festland, die leicht zu dem Urteil führen kann, als hätten England und Normandie in der romanischen Plastik überhaupt nichts besagt. Gewiß haben sie das kaum getan im Sinn des Festlandes — wo sie es unternehmen seit der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts, da wird die Beeindruckung vom Kontinent her, wie auf dem Tympanon von Barfreyston (Abb. 586) mit der beginnenden Schwelung der älteren Ranken- und Feldermotive, recht deutlich erkennbar, eben weil die englische Vorstellung von bildnerischer Aufgabe immer so ausschließlich in der tektonischen Funktion einer durch Flächenbelebung schaubar werdenden dynamischen Spannung verhaftet blieb, wie das der kontinentale Geschmack nur zeitweise und vor allem nie als letzte Möglichkeit gelten ließ.

Versucht man von einem so konstruierten normannischen Bildstil des zwölften Jahrhunderts aus die entgegengesetzten Eigenschaften einer älteren „sächsischen“ Schule zu fassen, so wird man als Hauptwerk dieser letzteren die beiden großartigen, gemauerten Reliefs im Chor der Kathedrale von Chichester (Abb. 585) benennen. Ihr Formgepräge erscheint isoliert; zunächst dadurch, daß die älteren Werke von den neuen Normannenbauten verdrängt worden sind, doch nicht so sehr, daß man nicht in den wenigen, noch erhalten gebliebenen Bruchstücken gewisse Verwandtschaften der optischen Einstellung zu erkennen vermöchte in der gliederlos weichen Rundung der Binnenzeichnung, in der Schichtung sich überdeckender Körper, d. h. in Illusionsmomenten, die es vielleicht erlauben, die Voraussetzungen dieses Stils bis auf die — nach Strzygowski — ostgriechischen Elemente auf den Hochkreuzen des ersten Jahrtausends (besonders Bewcastle und Ruthwell) zurückzuführen. Nebenher: die in der englischen Literatur beliebte frühe Ansetzung der Chichester-Reliefs und verwandter Dinge um 1000 ist ohne alle Analogie, denn sie sind „romanisch“, d. h. nicht aus der Nähe von Antike und Byzanz gesehen — ein Drittes, das Nordische der Völkerwanderungszeit, kommt überhaupt nicht in Frage. Der Stil in Chichester klingt ganz entfernt etwa an das Externstein-Relief (Abb. 546) an, vielleicht darf man den Ausdruck der Stimmung mit den alten Reliefs von S. Domingo de Silos in Spanien (Abb. 588, vgl. unten) in Parallele setzen, d. h. er steht an der Wende vom elften zum zwölften Jahrhundert — die Normannen sind kaum mit der Eroberung (1066) zugleich als Alleinherrscher der künstlerischen Aufgaben hervorgetreten, die „sächsische“ Richtung in der Architektur (vgl. S. 80) reicht viel weiter ins zwölfte Jahrhundert hinein.

Im Zusammenhang mit der architektonischen Umgebung gesehen sind reife Werke normannischer Plastik, wie das Portal von Ely (um 1150, vgl. Abb. 587), bezaubernd in der stolzen Ganzheit ihrer Erscheinung, deren Eigenschaften die gleichen sind etwa am normannischen Turm der Kathedrale von Canterbury mit seinem Gewebe der Blendarkaden; man ist nur nicht gewohnt, diese Elemente gerade innerhalb der Kategorien des Plastischen zu suchen. Die Einheit dieses Stils mit skandinavischen Werken (Türen aus Hylestad in Oslo, vgl. Abb. 583) ist bekannt; die Zahl der englischen Denkmäler ist beträchtlich, wenn auch die Reinheit der normannischen Formen verhältnismäßig selten ganz gewahrt bleibt. Berührungen mit dem Kontinent müssen seit der Mitte des zwölften Jahrhunderts vorhanden sein (Malmesbury oder die Schöpfungsreliefs in Lincoln), vermutlich ist es der französische Westen, das Poitou, von dem Verbindungen ausgehen (Westportal von Rochester). Die Vereinigung fremder und eigener Formelemente zeigt sich in dem Portal von Barfreyston (Abb. 586): das Bogenfeld mit seiner an Miniaturalerei erinnernden Rankenfüllung wird umgeben von Reliefgewinden mit Szenen aus den Monatsbildern und der Tierfabel, bei denen es schon nicht mehr so sehr auf die erkennbare Deutlichkeit des Erzählungsausdruckes als auf das Lichterspiel

einer im Gesamteindruck weich verschwimmenden Form ankommt. Zeitlich rücken solche Werke nahe an den Punkt des Eindringens von Gebilden aus der Isle de France; im Gefolge des Chorbaues von Canterbury begegnen (in Ely, Rochester, Wells) die Charakterköpfe der Maskenkonsolen, d. h. die Begleiter der nickenden Laubknospen französischer Frühgotik.

Ein bedeutsames Frühwerk der romanischen Plastik Spaniens — wir folgen hier der Annahme Porters — befindet sich in S. Domingo de Silos in Kastilien. Es sind sechs Reliefs aus dem Neuen Testament (von der Kreuzabnahme bis zum Pfingstwunder) mit brettartig flach erscheinenden, neben- oder übereinander gereihten Figuren in Rundbogennischen; die Bewegungsrhythmik der leiblosen Gestalten, die gewissermaßen nur der Umriß zusammenhält, besagt in der Monotonie der Wiederholungen den archaischen Reiz, starke Affekte in abstrakter Formensprache auszudrücken (Abb. 588), — Erinnerungen an zeitgemeinsame Eigenschaften in Moissac werden wach. Die stilistischen Sonderformen einer flächigen Haltung der Draperie werden mit Cluny zusammengebracht, d. h. in weiterem Sinne mit der burgundischen Plastik des späten elften Jahrhunderts (zu vergleichen wäre vor allem das Relief eines Reiterkampfes im Ochier-Museum in Cluny); bezeichnend für das Wesen der Frühstufe sind die Überschneidungen des Rahmens durch die ohne greifbaren Hintergrund gesehenen Figuren. — Weitaus bestimmter und gefestigter ist die plastische Erscheinung der thronenden Madonna in Nájera (Logroño, Abb. 592), die innere Struktur gibt sich, zart umspielt von der köstlichen Zier des Lineaments der Oberflächen, als fühlbares Gerüst, der Ausdruck hat etwas selten Intimes; nicht Abweisendes, ein zartes Wirklichkeitsgefühl — wie bei der Maria des hl. Grabes in Gernrode (Abb. 542) — prägt sich aus. Das Werk gehört den Anfängen der Hochstufe zu, die Eignung zu besonderer Ausprägung lebensvoller Typen, die dem berühmtesten Portalwerk von Santiago, dem Portico de la Gloria (vgl. unten), seine ganz hervorragende Bedeutung innerhalb romanischer Formwelten überhaupt zuspricht, ist als spezifisches Merkmal spanischer Bildnerei zu werten. Im Mittelpunkt dieser Bewegung des frühen zwölften Jahrhunderts steht die bilderreiche Reliefwand zu Ripoll (Abb. 589).

Die Parallele zur tolosanischen Schule innerhalb der spanischen Plastik ist in der Puerta de las Platerias in Compostela-Santiago festgestellt, die Frage nach der Priorität Spanien oder Toulouse — und damit die Kardinalfrage nach der wichtigen Quelle der hochromanischen Form — wird zur Zeit erörtert; es muß hier der Hinweis genügen, daß die majestätischen Apostelfiguren von Toulouse mit ihrem verhaltenen Glühen innerer Erregtheit und der großen Geste der Faltenzüge mit am entscheidenden Punkt dieser Bildnerei stehen, die rasch, im Ablauf von zwei Generationen, mit dem Werk des Meisters Mateo (vor 1188) zu der glänzendsten Leistung spanischer Plastik sich erhebt, den drei Portalen der Vorhalle von Santiago (Abb. 481, 590, 591) mit ihrem berauschend reichen Schmuck. Dieser Reichtum bleibt klar in seinem Aufbau,

er verwirrt nicht, weder in der Totalität mit ihrer Übersichtlichkeit der Zonen, der den Hauptpfeilern eingeordneten Stufen mit ihren Säulenstatuen, der Bogenfelder mit ihren auf große Akzente hin gegliederten Figurenmassen, noch in den Einzelheiten der Bildung mit dem verschwenderischen Schmuck der Kapitelle, den Sturzbächen der Faltenspiele an den Figuren, dem Gelock der Häupter oder dem Wechsel in der Melodik ihrer Bewegungen. In der Prägung meint man ausgesprochen Südländisches zu erkennen, Toulouse hat so reiche Instrumentation nicht, in anderem Sinne kann man diese später bei Nicolo Pisano finden.

Ähnlich wie innerhalb der Baukunst ist die Spätstufe der spanischen Bildnerei in allen Phasen vielseitig entwickelt; der Weg führt über Zusammenhänge mit der burgundischen Spätzeit (Avila, S. Vicente, Westportal, Abb. 480) zu den krausen Endformen in Domingo de Silos (Verkündigungsrelief) oder León (Madonna mit Stifter im Kreuzgang der Kathedrale).



Wir kennen aus archaischer und vorgeschichtlicher Zeit die Magie des Kultwerkes: Opferwagen, wie der von Strettweg, Situlae und Kessel mit Bildstreifen; wir kennen aus der Völkerwanderungszeit Königsschätze aus kostbarem Material, voller Glast, von edlem Metall und edlem Gestein überzogen — all dieses lebt im Mittelpunkt romanischer Werkkunst fort. Keine spätere Zeit erkannte in der Werkkunst noch einmal so unmittelbar die zentrale Stellung im Hinblick auf das, was dem wesenhaften Sinn einer Kultur entspricht, keine spätere Zeit — auch nicht die Gotik — hielt sich so fern allem nur ästhetischen Reiz für den Einzelnen, sei er im Wohlgefallen der geistigen Einstellung oder im Wohlwollen gegenüber „künstlerischer“ Haltung umschlossen. Der wahre Sinn romanischer Goldschmiedekunst — und damit des letzten Ausdrucks vorgotischer Werkkunst — wird bewußt, wenn man sich eine der urkundlich geschilderten Reliquienprozessionen vergegenwärtigt: ein flimmerndes Gehäuse — Schrein, Figur oder Gefäß —, umgeben von dem Schimmer der Lichter, der Rauchwolken, begleitet von den Ornaten der Dienenden, unter Glockenklang und dem Schall der Schlagzeuge durch hohe Hallen geleitet, in Tribünen vor der Mauerstirn der Münster zur Schau gestellt oder im Jubel um die Flur geleitet. Gotisches Mysterium ist unsinnlicher, nicht mehr in solchem Maße von der stürmischen Woge des Blutes getragen, aus der ein Rest uralten Menschentums — nun gleichsam durch neue Rhythmen verklärt — emporschlägt. Wenn ein Seher des neuzeitlichen Geistes, wie Bernhard von Clairvaux, mit empörten Worten über Bilder- und Kleiderprunk der Klöster seiner Zeit redet, so kündigt sich nicht allein die große Wende und die Schlußstunde des Romanischen an, seine Anklage besagt, wie sehr ihm, dem zeitlos Vorstürmenden, schon das eigenste Wesen seiner — der romanischen — Zeit fremd geworden war. Wie sehr ihm die innere Schau über der Magie des Bildhaften steht — der Magie, von der in ihrer werkhafte Einheit allein in den unpersönlichen Wurzeln der Volkskunst Reste über alle Folgezeiten hinweg gerettet werden konnten — in der russischen Ikone oder dem farbigen Prunk barocker Bilderfahnen und Hüllen für Gnadenbilder bis zum naiven Flitter eines Andachtsbildes des letzten Jahrhunderts.

Wesentlich ist das Unklassische, das in romanischer Werkkunst liegt; das Unklassische als zeitlos normatives Element. Womit nicht behauptet wird, daß nicht zu Zeiten Äußerungen romanischer Werkkunst in klassisches Wesen eintauchen — in später und reifer Zeit —, letzteres bleibt der besondere Fall, ist nicht des Wesens Ziel, sondern ist notwendige Folge rastlosen Vorwärtstreibens,

wenn und wo die artistische Übermacht des Technischen in den Mittelpunkt eines Schaffens einrückt. Denn an sich haftet auch dem reifen romanischen Werk — der getriebenen Figur eines spätromanischen Schreins oder der „handwerklichen“ Textur eines Bildteppichs aus dem dreizehnten Jahrhundert — das Gepräge des Mühevollen, Material und Stoff mit Gewalt, Hingabe, Unterordnung zwingenden (nicht artistisch überlistenden) Tuns an und damit überzeugende Ehrfurcht für die primitive Seele, weil der Weg des Werdens überschaubar bleibt, nicht versteckt ist durch den persönlich begabten Wert der künstlerischen Einzelperson. Romanische Werkkunst bleibt dinghaft, während seit der Gotik das Werk steigend vergeistigt, unaufhaltsam des Dinglichen, des Zwingenden, sei es des Materials, sei es der wirkenden Hand, entkleidet wird. Und so wird die innere Urtümlichkeit Wesen — Grundgesetz, dessen Überwindung durch die Entwicklung nur einen scheinbaren Gewinn bedeutet, weil das, was der Geist gewinnt, der Schwerkraft des Blutes verlorengeht. Man wird die stolze Kunst eines Nicolaus von Verdun (Abb. 618, 619) bewundern als schönste Gabe einer langen und strengen künstlerischen Zucht; ein Mehr gegenüber dem unergründlichen Schimmer des Andreasschreines in Trier oder des Giselaschmucks (vgl. Abb. 603) ist sie — nach letzten Gründen des unmittelbaren Daseins der Lebenskraft des Kunstwerks gewogen — nicht.

Es geht mithin um ein Grundproblem der Werkgestaltung überhaupt. Da romanische Kunst, wie keine zweite im europäischen Abendland, als Werkkunst betrachtet, das Resultat ist aus Voraussetzungen und Folgen eines so ganz anders geordneten Daseins als irgendein nachfolgender Stilkomplex, so mag hier solche Abschweifung von der „entwicklungsgeschichtlichen“ Linie gerechtfertigt erscheinen. Denn, so richtig es ist, daß die erhöhten technischen Ansprüche und Besserungen auf dem ganzen Gebiet der Werkstattprozesse der verfeinerten gesellschaftlichen Schichtung durch das städtische, bürgerliche Leben seit dem zwölften Jahrhundert entsprechen, so wenig will es zutreffen, daß unvoreingenommen betrachtet der absolute künstlerische Wert dadurch gesteigert worden wäre. Und so darf es scheinen, als ob das reinste Gepräge romanischer Werkkunst unmittelbarer in den frühen Werken, die der Jahrtausendwende noch näherstehen, formuliert sei als in der erstaunlichen Feinheit der späten und reifen Zeiten des früheren dreizehnten Jahrhunderts. Als ob die reinere Frische der jungen Volksstämme stärkeren Ausdrucks fähig gewesen wäre als die besser organisierte Staatlichkeit der Stauferzeit — daß die frühere Epoche sich bei ihren Formen fremder Hilfen bedient (Einflüsse von Byzanz und der späten Antike), macht im Totalen ihres Aspektes nichts aus.

Daß die profane Seite der Aufgaben im Hintergrund steht, liegt im innersten Wesen romanischer Kultur. Es ist nicht nur die Anspruchslosigkeit relativ primitiverer Sitten, die eine höhere Lebenshaltung, als man sie noch vor einer Generation in einem Gebirgsdorf der Abruzzen oder Spaniens antraf, nicht kennt, — es gab dagegen in glücklicheren Gefilden doch wohl schon früh eine sehr verfeinerte Haltung des Daseins, etwa in Aquitanien oder selbst an

nordischen Fürstenhöfen, man braucht nur Lied und Epos nachzuprüfen. Es ist eine grundsätzlich höhere Wertschätzung des Elementaren der Umgebung, das sich nicht in Zufälliges, Spielendes, Launisches verlieren soll: die einfach und streng gebauten Stuhl- und Bankwerke, die in seltenen Originalen (Bank aus Alpirsbach in Stuttgart), in zahlreichen Darstellungen der Reliefs und Miniaturen erhalten sind, das wuchtige Gezimmer schwergefügter, mit Eisenbandung verfestigter Schränke (Obazine u. a.), die nicht so eigentlich als Hausrat, als vielmehr vom Zweck des kirchlichen Requisites her zu betrachten sind, worin auch ihre farbige, bemalte, altartafelartige Ausstattung begründet ist, endlich das Geschlecht der uralten, im zwölften Jahrhundert zu Architektureinheiten werdenden Truhen mit der prachtvollen Sprache ihrer handwerklichen Schmuckgestaltung von dem epischen Ton der biblischen Bilder auf der angeblich langobardischen Truhenwand aus Terracina bis zu den vornehmen Ausstattungsstücken auf der Feste Valeria ob Sitten (Abb. 622), wo der zeitgemäße Portalbogen und die uralten Symbole des sechsstrahligen Sternes und Sonnenrades einmütig nebeneinander stehen. Wäre aus dem Bereich der Keramik und des Glases mehr erhalten als kümmerliche Spuren, so ließe sich dieser Zusammenschluß von völkischem und klassischem Erbe, der aus jeder Hymnenstrophe des zwölften Jahrhunderts spricht, noch eingehender schildern und plastischer durchleuchten, als dies Schnitzereimotive, Gußwerke, Bild und Textur eines einfachen Webstückes, einer einfachen Behangzeichnung (die Motive des Bayeuxteppichs, Abb. 636, 637) erkennen lassen.

Wie das romanische Ornament aus einfachen Elementen: dem strähnigen Band, dem runden Stab, den Abkömmlingen der Palmette und des Akanthuslaubes, seinen subtilen Mikrokosmos zusammenfügt, so zeigt romanisches Eisenwerk (vgl. das Gitter von Ourscamp, Abb. 620), wie aus zwei sachlichsten Werkstücken: dem kantigen Stab und der geschlagenen, an den Enden gespaltenen Schiene immer wieder neue Liniengefüge ersonnen werden können — erdacht nicht als müßige Reimspielerei, sondern aus dem Werksinn der Haften, der Klammer, die mit saugenden Armen die Bretterwand umspannt, gleich rankendem Pflanzengespinst die Gründe der Körper verfestigend zugleich belebt. Daß dieselbe Zeit, die sich mit so wenigen Werkvorgängen so reich auszusprechen vermag (man vgl. Beschläge wie in Durham mit französischen und deutschen Eisenarbeiten und die jedesmal andere und neue Kombinationsgabe), rein technisch noch nicht damit am Ende ihres „Könnens“ ist, würde ein Blick auf die Waffen, die Kettenpanzer, die von der Sage verherrlichten gestählten Schwerter bezeugen. Eine Spur von dem starken, spielenden, aber nicht spielerischen Zwecksinn deutet ferner die Tracht an in allen ihren Erscheinungen, mit den prachtvollen, den Leib rhythmisch umschreibenden Frauenkleidern (vgl. Wandgemälde aus Rom, S. Clemente, oder Hocheppan, Abb. 645 u. 651), dem Feierlichen der Festgewänder, sei es ein bortengesäumter Leibrock (vgl. das Tympanon von Moissac, Abb. 488, u. a.) oder ein Königs- oder selbst Kaisermantel, zu dessen Ausprägung das Sinnfällige der Materialwahl

mit dem Subtilsten einer möglichen Verarbeitung aufgenähter Seidenflocken und geflochtener Goldgewirke eine selten harmonische Gleichgewichtigkeit eingehen (Kaisermantel in Wien, Tafel XXXIX; ungarischer Krönungsmantel, Abb. 623); der Schlußeindruck romanischen Kunsthandwerks ist die Bereitschaft zu einer strengen, einlinigen, nie stumpfen und niemals nur „dekorativen“ Werkgesinnung, von woher immer die Blickrichtung gewählt werden mag.

Die einzelnen Stufen des besonderen geschichtlichen Verlaufs stellen sich am reinsten dar in den Werkgruppen, die nach Aufgabe und Bedeutung nicht allein am intensivsten beschäftigt, sondern vermöge der kultischen Stellung ihrer Werke von der Vergänglichkeit am relativ besten bewahrt blieben: dem Erzguß und der Goldschmiedekunst.

Als antikes Erbe erscheint die Erzgießerei karolingischer Zeit mit den Türen (Abb. 360) und Brüstungsgittern des Aachener Münsters. Zu Hildesheim gedeiht unter Bischof Bernward diese Kunst zu ganz großer Blüte: die Erztüren des Hildesheimer Doms (vgl. S. 110), der Christusleuchter, die Leuchter der Magdalenenkirche u. a. In den Kreis Bernwards wird die Idee der großen Lichterkronen, wie sie aus späterer Zeit in Hildesheim, Aachen, Komburg erhalten sind, zurückgehen; das Gebäude ihrer anagogischen Thematik: die zwölf Apostel, die Sinnbilder von Tugenden und Lastern, all das gehört gleich der Symbolik der Altarleuchter oder der siebenarmigen Lichtertürme mit dem „lumen Christi super aspidem et basiliscum“ oder dem Mystischen der figürlichen Kannen und Reliquienbehälter der Übertragungssphäre der spätestantiken Formenwelten mit ihrer kontinuierlichen Erzählungsweise — besonders ausgeprägt in dem wie zuerst auf der Trajanssäule spiralig um den Schaft sich windenden Reliefband der Christusgeschichte auf dem Hildesheimer Christusleuchter — in christliche Gedankenwelt an; der stilistische Zustand eines illusionistischen Realismus, der von den Hildesheimer oder Augsburger Bronzetüren latent fortlebt bis zu den antikischen Drolieren auf den Bronzekämmen des Siegburger Annoschreines im späten zwölften Jahrhundert, verdeutlicht diese Zusammenhänge noch mehr und ermöglicht, die Eigenbedeutung dieser Reihe gegenüber der byzantinischen Linie, die mit den Erztüren von Troja, Trani, Ravello und Monreale in Süditalien durch das ganze zwölfte Jahrhundert vertreten ist, zu erkennen; in reifen Gebilden, wie am rechten Türflügel von S. Zeno zu Verona oder den genannten Figurenspielen in Siegburg, vollzieht sich am Ende der Hochstufe die bedeutsame Synthese der beiden Bewegungen, die zur Grundlage des klassischen Erzählungsstiles der Reifezeit wird. Der weichfließende ausdrucks-sättigte Kontur der Reliefs auf dem Hildesheimer Taufbecken (Abb. 605) des früheren dreizehnten Jahrhunderts und die hohe Klangfülle in den rhythmischen Stellungen der knienden Figuren, die als alte Symbole der Paradiesflüsse dieses Becken tragen, sie betonen nur wieder, wie alles bildnerische Gestaltwerden des zwölften Jahrhunderts von dem Zaghafte, Schwimmend-Schwebenden und Ungeschlossenen der Bildvorstellung der Frühzeit, die in ihrer spontanen Lebendigkeit im Relief des Reiner von Huy am

Taufbecken zu Lüttich (Abb. 604) zu Beginn des zwölften Jahrhunderts noch all die byzantinischen Schönheitsmomente spätantikischer Linienverzückung offenbart, abrückend zu neuer Verfestigung gelangt — programmhaft wird die Hauptstation dieser Bahn geradezu in dem Bronzehaupt des Barbarossa in Kappenberg (Tafel XXXVI) oder dem Fischbecker Reliquiar in Hannover aus der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts.

Der Weg der Goldschmiedekunst ist ähnlich, wobei der Nachdruck entsprechend den verschiedenen Ausdrucksvermögen von Metallguß und Juwelierarbeit, hier mehr nach der Seite des farbig Bunten und Sprechenden sich bewegt, etwa so, daß der überströmenden Glut der Frühwerke (Andreaskreuz in Trier) die große, durch die so gewollte Technik des hochromanischen Grubenschmelzes geradezu bedingte Ordnung der Farbakkorde (Heribertschrein in Deutz, Abb. 612, 614) folgt und diese endlich in dem blitzend zuckenden Glanz der Lichterspiele auf den Treibwerken und dem Filigrangeriesel der Spätzeit (Dreikönigsschrein in Köln, Abb. 616 f., oder Marienschrein in Aachen, Abb. 615) zu melodischer Fülle sich löst.

Werkstatterfahrung holt die Frühzeit aus allen Quellen: Zellenschmelz und Filigran aus dem Osten, Steinbelag und Gravierung aus eigenem Erbe, Relieftechnik von der Antike. Träger der Lehre sind die Klöster, die Mittler auf dem ganzen Formgebiet aller Lebenskultur um die Jahrtausendwende jenseits der reinen Notwendigkeit. Aus den Ateliers ottonischer Klöster ist der Baseler Altarvorsatz des Cluny-Museums (Abb. 339; vgl. S. 67) oder das Andreaskreuz des Trierer Domschatzes hervorgegangen, in Aachen, Essen, Hildesheim und Regensburg lassen sich die seltenen Werke höchster technischer Ausdruckskraft im Goldzellenschmelz, im Filigran, in ausgeschnittenen und gravierten silbernen Platten (Buchdeckel Heinrichs II. in München, Abb. 341) nachweisen. Noch einmal und durch das ganze elfte Jahrhundert schlägt die Geltung ottonischer Kunst auf dem Kontinente vor, die Umländer haben kaum Ebenbürtiges, soweit nicht etwa das byzantinische Sizilien in Frage kommt. Faszinierend, wie der Anblick ottonischer Miniaturen, ist die Erscheinung dieser schwer prachtvollen und niemals pomphaften Werke, der Goldkreuze im Essener Münsterschatz, des Lotharkreuzes in Aachen, des Deckels vom Uta-Evangelium aus dem Regensburger Niedermünster in München — große Fernen, wie in den Denksetzungen der Frühscholastiker, tun sich auf in der stolzen Nichtbeachtung vermittelnder Gefälligkeiten: die Essener Goldmadonna (Abb. 345) ist allein als Idol verständlich innerhalb beziehungsloser Raumspannung, wo nichts Festumgrenztes, nichts persönlich Geformtes oder gar stimmungshaft Beruhendes gesehen werden kann, die Figur des hl. Fides in Conques in Südfrankreich sagt mit primitiveren Mitteln das gleiche; es geht der Zeit der hochgespannten Tatkraft eines Gregor VII. und der Salier um mehr als die Relationen des einzelnen und sein — fliehendes — Dasein.

Durch eine seltene Gunst der historischen Überlieferung dürfen wir im Augenblick der Wende vom elften zum zwölften Jahrhundert in die enge

Umgebung der Werkstattgeheimnisse blicken mit der niedergeschriebenen „Unterweisung“ eines unbekannten Klosterkünstlers, der „Schedula diversarum artium“, die einem Roger im westfälischen Kloster Helmershausen zugeteilt wird. Zeigt der Tenor seiner Unterweisungen die internationale Strahlungskraft des byzantinischen Werkruhmes noch im frühen zwölften Jahrhundert auf (vgl. S. 47), so lassen die seiner Hand zugeschriebenen Reliquienschreine, vor allem die prachtvolle Zeichnung des Abdinghofer (Abb. 606), erkennen, wie altes nordisches Gefühl für Rhythmus und Formverflechtung neuerdings einbricht; die Hildesheimer Scheibenkreuze (Abb. 602) bedeuten eine weitere Stufe auf dem Wege zu der Vollendung der formschönen Ornamentweisen, die dann die Kölner Schreine oder der Klosterneuburger Altar des Nicolas von Verdun aufzeigen im Augenblick der ganz reifen Haltung. So verschiebt sich nun im zwölften Jahrhundert das Verhältnis zu Osten und Antike aus achtender Verehrung zu gesteigerter Verähnlichung zwischen eigener Invention und fremder Übung. Während nach der Seite des Farbig-Flächenhaften mit der altkontinentalen, nun neuerdings belebten Technik des Kupferschmelzes und seiner strengen Palette Darstellung und Bildwirkung zu festen Formen sich gezwungen sehen von monumentaler Spannkraft und gewaltigem Bau (vgl. die Schmelzbilder vom Heribert- und Maurinusschrein. Abb. 612, Tafel XXXVII), von Jahrzehnt zu Jahrzehnt im Bereich der drei großen Schulen an der Maas, in Köln, in Limoges mit dieser Gesetzmäßigkeit der Zeichnung der Stil sich steigert bis zu der erhabenen Einfachheit der Ausdrucksmittel auf den Klosterneuburger Tafeln (Abb. 619), löst sich nun die plastische Figur aus der stärkeren Werkeinheit und Nachordnung unter die tektonische Gesamtgestalt — die noch in dem Kuppelreliquiar im Welfenschatz (Abb. 610) so bestimmend da ist — zu wachsender Eigengestaltung im Bereich bildnerischer Kategorie; man verfolge die förmlich von Werk zu Werk stürmende Linie bildhafter Verkörperung vom Maastrichter Servatiusschrein (Abb. 613) bis zu den Propheten des Kölner Dreikönigsschreins (Tafel XXXVIII).

Von den drei genannten großen Schulgruppen scheint die Maasschule die stärksten Verbindungen zur Frühzeit aufzuweisen, ihr vermutlicher Hauptmeister Godefroy de Claire kommt gleich dem Künstler der Lütticher Erztaufe, Reiner (vgl. S. 125), aus Huy und wirkt vor allem für die berühmte Lothringer Abtei Stavelot (Stablo). Eine Hauptblüte der Schule ist um die Mitte des zwölften Jahrhunderts zu verzeichnen, wo ihre Bedeutung bis an den Hof des größten Bauherrn des Jahrhunderts, des Abtes Suger von St. Denis bei Paris, dringt; Zeugnisse aus dieser Zeit sind in dem Servatiusschrein in Maastricht (Abb. 613) und der prachtvollen Schmelzarbeit des Staveloter Tragaltars in Brüssel (Abb. 609) zu sehen. Das Plastische der getriebenen Silberfiguren mit den streng geschlossenen Umrissen und der Zurückhaltung im figürlichen Gestus auf dem Maastrichter Schrein ist noch klamm, das starke Ringen nach Befreiung vom statuarischen Ausdruck fühlbar — in der skizzierenden Leichtigkeit der Bewegungen auf den Schmelzzeichnungen des Staveloter Altars ist die

Tendenz dieses Formwillens zur fließenden Linie, die Nicolas von Verdun so ganz überlegen beherrscht, ausgesprochener vorhanden und wird zu starkem Kontrastreiz gegenüber den Farbgründen einer unbeschreiblich vornehmen künstlerischen Erfindung. Der zweite große Moment der Maasschule ist der Name Nicolaus von Verdun, am Klosterneuburger Altar (Abb. 619) 1181, am Marienschrein in Tournai (Abb. 618) 1205 beurkundet. Schon allein das Faktum, daß der gleiche Künstler an zwei — gewissermaßen — Randpunkten des damaligen kontinentalen Kulturkreises an der Ostgrenze vor Wien und an der Westküste auftritt, könnte den inneren Zustand romanischer Werkkunst, ihre geopolitische Weite kennzeichnen; der Stil der Werke mit dem durch Beschreibung nicht definierbaren Impuls der gleitenden Reflexe, diesem stärksten „Impressionismus“ romanischer Form mit seinen subtilen Akzenten der Bewegungen, des Gemüts, des Mienenspiels weicher, in verschwenderisches Schmuckwerk der gravierten Lineamente, der geometrischen Schmelzborten, der jauchzenden Laubranken eingebetteten Figuren wird diese Haltung bestätigen — persönlichster künstlerischer Ausdruck steht hier sozusagen zeitlos auf der wählerischen Höhe einer gesättigten Kultur. Blutvoller waren — um es zu wiederholen — die glühenden Formen, die auf dem Andreasschrein in Trier zu schauen sind, „geistiger“ ist diese Kunst aus der Zeit einer Hochblüte mittelalterlicher Lyrik und — mittelalterlicher Streitschrift.

Die Kölner Reihe besitzt bedeutsame Parallelen, ja die Enden scheinen sich mit der Maasschule zu überschneiden; der Streit um den möglichen Anteil des Nicolas von Verdun an den königlichen Figuren der Propheten des Kölner Dreikönigsschreins (siehe Abb. 616, 617, Tafel XXXVIII) scheint keineswegs zugunsten einer ausschließlichen Kölner Werkstatt entschieden, in der zwischen Köln und der Maas schwebenden Aachener Schule (Karls- und Marienschrein, Abb. 615) zeigen sich diese Kreuzungen der Maas- und Rhein-schule doch wohl recht deutlich, und die endliche Überreife innerhalb der allgemeinen Bewegung im Marburger Elisabeth- oder Tournaier Eleutherius-schrein, sie sind nicht allein Generationsfolge der durch Nicolas zuerst eingeschlagenen Richtung, sondern tragen doch bis zuletzt ein recht bestimmtes Abstammungszeichen von der zuerst im Bereich der Maasschule gewählten oder errungenen Liebe für den in mattgoldenen Spiegeln einer gedämpften Farbigkeit strahlenden Leitton, der in der an Älteres anknüpfenden Buntheit der sogenannten Pantaleonwerkstätte in Köln (die Emailschreine der hypothetischen Künstlernamen Eilbertus und Fridericus mit dem Kuppelreliquiar des Welfenschatzes, Abb. 610) und späteren Werken überhaupt nicht vorhanden, in der vornehmen und kühlen Architektur der Siegburger Schreine — die echt kölnische Haltung der gleichzeitigen Architektur — in anderem Sinne gedeutet ist. Darf man den Heribertschrein in Deutz (Abb. 612, 614), der 1155 bis 1175 entstand, etwa als ein Hauptwerk der Kölner Schule ansprechen, so wäre das Besondere gerade in der größeren Energie der farbigen Schmelztöne — verglichen mit Werken der Maasschule — zu sehen, in der monumental

ruhigeren Haltung von Strich, Fläche und Bewegungsausdruck, die nicht wie die Schmelzbilder des erwähnten Staveloter Altars in Brüssel (Abb. 609) an Federskizzen, sondern vielmehr an die breite, mit viel größeren Dominanten arbeitende Manier gleichzeitiger Wandmalerei erinnert.

Der Aspekt der dritten Schule, Limoges in Südfrankreich (vgl. Abb. 608), zeigt werkmäßig größere Verbundenheit gegenüber dem Schmucksinn der Schmelze, man hat dort auch anscheinend immer die Prävalenz der Emailtechnik gewahrt; ein überaus starker Export hat den Werkbetrieb ungleich stärker zur Normierung der Formen gedrängt als in den vielseitigeren östlichen Schulen. An Feinheit der Palette übertrifft das Limousiner Email die Rhein- und Maasschule, von den Modulationen des byzantinischen Goldemails hat es mehr übernommen und in ihm wohl auch stets ihren besonderen Reiz erkannt.

Neben diesen großen Schulen läßt sich wohl überall seit dem zwölften Jahrhundert mit der gesteigerten Bedeutung der städtischen Handwerke Beschäftigung mit Goldschmiedewerk nachweisen: in Hildesheim, in Regensburg, in Paris, in Venedig, um nur allergrößte Zentren der Zeit zu benennen, doch ist das Eigene selten von durchschlagender Bedeutung; die weitläufigen Silberaufsätze für Altäre, die von Niedersachsen nach dem Norden wandern (vgl. Abb. 611), sind schon mehr Angelegenheit der Kulturgeschichte als der künstlerischen Tatbestände, und die seltenen Einzelwerke nordfranzösischer Goldschmiede, wie die prachtvolle Fassung einer antiken Porphyrvase aus dem Schatz Sugers in St. Denis, sind zu sehr vereinzelt, als daß sie ein Bild allgemeinerer Formgesinnung ergeben könnten. Italien aber bleibt im Bannkreis der überlegenen byzantinischen Führung (vgl. S. 47), sein Anteil beruht in der vorbildlichen Geltung großer Werke, wie dem Paliotto in Venedig (vgl. Abb. 257).

Die Gebiete der farbigen Flächenkunst, Glasmalerei und Bildgewirk, die man vorstellungsmäßig mit der Geschichte des „Kunstgewerbes“ zu verbinden pflegt, sollen innerhalb der Malerei ihre Darstellung finden (vgl. S. 135), wohin ihre besondere Gesetzlichkeit innerhalb romanischer Zeit zuerst gehört.

Grundsätzlich anders als innerhalb jeder späteren Epoche europäischer Kunst steht das Problem der Malerei im Romanischen. Nicht allein, daß das, von dem aus in der Gegenwart Malerei anzusehen und zu schätzen Herkommen ist: das Tafelbild, zunächst überhaupt ausscheidet — denn die Spezialfälle der Spätzeit oder in einzelnen Ländern besagen nicht Entscheidendes für den Weg; es bleibt auch dann noch, wenn man romanische Malerei zusammenbringt mit späteren Zeitaltern, in denen die monumentale Fläche ein lebensstarkes und tatvolles Ziel der künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten war, das Eigenste der romanischen Form unvergleichbar. Nicht verschieden von den Lebensgesetzen echter Werkkunst, der man mit gutem Recht die ganze romanische Malerei zuordnen dürfte — und vielleicht einmal wird, erfüllt diese Bildsprache der Farben, Flächen, Linien ihre innerste Zielsetzung; erschöpft im Zwecksinn und tiefer Verbundenheit mit einfachen Werkmitteln, wendet sie sich nie anders an den Betrachter, als um auszusagen, wie ein stetig inneres Gebet und Denken aus Gebet, d. h. Erhebung, diese Zeiten erfüllt, und wie alles, sei es ein angedeutetes profanes Ding oder hingegebene Schilderung höchster Vorstellung dieser Zeit, gleicherweise eingetaucht wird in den Schimmer bannender Farbe und Form, der von Wänden streng entgegenblickt oder in Wortzeilen gebettet einem aufatmenden Schauen in der stolz schreitenden Flut der Schriftbilder gleicht. Also auch hier wieder das Fehlen der ästhetischen Vernunft im Sinne einer genießenden Schau aus Überfluß, die heute so und morgen anders sein wird, je nach Eignung, Person, Anlage des aufnehmenden Geschlechtes — und darum das Versagen, die Unmöglichkeit, diese Kunst mit so gearteten ästhetischen Maßstäben zu messen. Darum so oft Naturnähe, Wirklichkeitsgefühl — und nie „Natürlichkeit“, darum die höchst gezüchtete Haltung der Farben, der Linien, der Flächen und trotzdem die „primitiven“ Mittel des Ausdrucks.

Eine Skizze romanischer Malerei wird die Monumentalkunst zum Ausgangspunkt wählen, denn von ihr kommt alles Gesetz. Nicht anders als der Sakralbau alles tektonische Denken der Zeit beherrscht. Es ist ein schwerer Verlust, daß gerade diese Grundtatsache romanischer Bildgesinnung nur in seltenen Stücken und zumeist nur in blassen Schatten — mehr Ahnung als Wirklichkeit — überliefert ist, daß zu vieles fehlt, das ermöglichen würde, den Totaleindruck eines ausgemalten romanischen Kirchenraumes wirklich vorzustellen in seiner Ganzheit; daß das etwa Vorhandene zum allergrößten Teil das Wesen verfälscht durch leere, weichliche, naturalistisch-sinnlose Retuschen des neunzehnten Jahrhunderts. Wäre die geschichtliche Erkenntnis auf die Wandmalerei

ausschließlich angewiesen, so könnte aus solchen Zufallsbruchstücken ganz wenig über den Stil, nur ungefähr Bestimmtes über das Thematische ihrer Werke ausgesagt werden.

Da kommt die Buchmalerei zu Hilfe. Sicher gehört zu den besonderen Eigenschaften des romanischen Stils, daß er innerhalb der Kunstgattungen keine Kategorien der jeweiligen Sonderzwecke kennt. D. h. hier, daß Maßstab und Spannkraft der Bildvorstellungen gleich groß bleiben, ob es sich um ein Wandgemälde von mehreren Mannshöhen oder um ein Buchbild von kaum einer Spanne handelt. Eine Einseitigkeit vielleicht, eine Armut der künstlerischen Modalitäten — wichtig ist uns das Gesetzmäßige dieses Zustandes —; auch Michelangelo hat sich nicht in Miniaturen ausgedrückt. In dessen Geist gesehen ist die Vorstellung „Miniatur“ für das romanische Buchbild in der Tat irreführend, denn dieses hat weder Maßstab noch Ton, noch Form der echten Miniatur, d. h. des Kleinbildes, wie solches seit dem bürgerlichen Zeitalter der Gotik, seit dem vierzehnten Jahrhundert, Vorstellungsgewohnheit geworden ist.

Bietet so das Buchbild die wertvolle Ergänzung für die vielen leeren Stellen romanischer Wandmalerei, indem sein Formtrieb ungestört aus der gleichen Quelle des Bildwerdens fließt, wie bei der Monumentalkunst, so kommt noch weiteres zu Hilfe: das Glasgemälde, der Bildteppich. Nur der Rohstoff ist verschieden von den aufgetragenen Leim- oder Kalkfarben der Wandbilder, wo aus farbigen Glasflächen oder aus gewirkten oder aufgenähten Seidenflocken oder Wollfäden in romanischer Zeit ein Bild entsteht. Der Sinn des Tuns ist der gleiche (wie umgekehrt auch im neunzehnten Jahrhundert, wo sich das Eintägige des malerischen Tones am unerbittlichsten im Glasgemälde oder naturalistischen Gobelin offenbart). Ja bisweilen vermag ein Glasfenster (vgl. Poitiers, Abb. 683) oder ein Wandteppich (Bayeux, Abb. 636, 637) die ganze Größe romanischen Stilgefühls noch stärker auszudrücken als die Malerei selber — die letzten Möglichkeiten liegen im Bereich der Werkkunst.

Nicht zu allen Zeiten der hier als „romanisch“ begriffenen Jahrhunderte ist die Macht des Bildes gleich stark gewesen. Es ist anzunehmen, daß das von ottonischer Kunst (vgl. S. 62 ff.) her stärker gesättigte elfte Jahrhundert in der Malerei die gewaltigere Denkform der Bildgestaltung erkannte; der Flächen Ausdruck der Bildnerie, ob man an S. Domingo de Silos, die Hildesheimer Erztür oder die Figuren von St. Emmeram-Regensburg denkt, leitet ja doch alle seine Impulse vom Rhythmus der farbigen Massenspannungen ab, so wie sie etwa am großartigsten die Malereien von Oberzell-Reichenau (Abb. 316) zuerst unter den erhaltenen Denkmälern verkörpern. Anders im zwölften Jahrhundert; es ist nicht zu verkennen, daß mit der Dominante der zeichnerisch gesehenen Form — die allerdings ihre Wurzeln tief hinabsenkt in die Gegebenheiten um die Jahrtausendwende (der Utrechter Psalter und Winchester, vgl. S. 54 u. 138) — das Gesetz der plastischen Dimension nun seinerseits die Bildfläche durchpulst, und daß mit der Überhandnahme der plastischen Aufgabe seit dem späten zwölften Jahrhundert (die Formreihe von der Porta de

la Gloria des Mateo in Compostela über die Chartreser Seitenportalstatuen bis zu Bamberg und Pisa) die Malerei endlich in ihren alten, seit dem ersten Jahrtausend festgelegten Wesensprinzipien aufgezehrt wird, am deutlichsten zu beobachten an der Lösung vom Wandbild in der Tafelmalerei des italienischen Ducento. Es ist nachgewiesen, daß dieses Schicksal der Bildform im dreizehnten Jahrhundert nicht ohne grundlegende neue Fühlungen mit der byzantinischen Kunst der Spätzeit zustande kam, daß seit der Wende um 1200 überall in Europa neue Elemente der das Antike stärker bewahrenden und an Formerfahrung reicher gebildeten Handschrift des Ostens in die alten bodenständigen Schulen eindringen — der Zusammenfluß beider Willensströme, d. h. der eigenen Zielstrebigkeit zum Aufgelösten, Bewegten, Raumhaltigen und Durchwühlten eines werdenden Impressionsstils und der Gegebenheiten des Ostens, der diese Phase in seinem Sinne seit dem zwölften Jahrhundert erlebte, schaffen die Bereitschaft zum romanischen Bild des dreizehnten Jahrhunderts mit seiner gewaltigen Sensibilität von den Stimmungsgedichten des Weingartner Missales (vgl. Abb. 662) bis zu der ausgeprägten Individualisierung der Andacht in den Florentiner oder Sieneser Kreuzen und Marienbildern bei Berlinghieri und seiner Zeit (Abb. 670ff.). Längst ist zu diesen Zeiten die in Farben sprechende Wand nicht mehr das allein führende Ausdrucksmittel; gerade in Italien, wo die Monumentalmalerei in jeder Stufe ein wichtiges Werk durch alle drei Jahrhunderte aufweisen kann, ist innerhalb der Spanne unmittelbar vor Giotto, d. h. in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts, die Geltung der Tafelmalerei ein sehr bedeutsames Faktum dagegen — aber die Verbindlichkeit der monumentalen Schau, erlernt und erlebt an der Persönlichkeitsferne des alten Geistes der Ikone, sie durchzieht noch Cimabues Werk und gibt Duccios Bildern ihre rätselhaften Abstände. Erst Giotto bricht den „Bann“ in vollem Sinne des Wortes.

Um die Grenzen zwischen ottonischer und romanischer Wandmalerei anzudeuten, sei eine Gegenüberstellung erlaubt: die Christusszenen in Reichenau-Oberzell (vgl. Abb. 316) und die Heiligenlegenden in S. Clemente-Rom (Abb. 645). Die Zeitspanne, die zwischen den beiden Werken liegt, umfaßt nahezu drei Generationen; Oberzell gehört der Jahrtausendwende an, die Bilder in der Unterkirche von S. Clemente, Wunderszenen aus dem Leben der Heiligen Clemens und Alexius schildernd, sind vor 1084 entstanden. Was zuerst auffällt, ist die andere Verteilung der rhythmischen Gewichte. In Oberzell steht fast jede Figur als schwebende Einheit im Augenblick höchster Handlungsspannung, der Vorgang spricht als dramatisches Element. In San Clemente kettet sich Gruppe an Gruppe, die Personen sind nicht mehr in gleichem Maße handelnde Einzelwesen, die Handlung fließt vielmehr — oder verdichtet sich — von den Chören her, die heranschreiten voll monumentaler Ruhe: in dem herrlichen Bild der Auffindung des Kindes in der vom Meer ehemals verschlungenen Kapelle (Abb. 645) ist der Gegensatz von Meeresstille auf der rechten Seite des Bildes und der links heranwogenden Schar ein

unvergleichlich feiner Akkord sachlicher Spannung, in deren Mitte der erschütternde Freudenausbruch der Mutter steht. Dort — in Oberzell — bewirkt alles die Figur, der isolierte, auf sich gestellte Mensch, hier in S. Clemente reden die Umstände noch rührender als die Menschen. Isoliertes ist Gemeinsames. Handlung ist Erzählung, und diese Erzählung ist Gemeinschaft mit den Dingen, nicht nur mit den Menschen als Träger des Geschehens. Von da her die ganz anders fließende Form: das Zartere der Gebärden gegenüber dem ungemessen Gewaltigen in Oberzell, das körperhaft Schöne und Verweilende bei den Gewändern, den Faltenzügen, den sich verschmiegenden Linien und den helleuchtenden Farben, gegen die schwere Wucht der Kleider, den Wechsel von Anziehung und Gegenstoß, die flackernde Farbenskala in Oberzell gesehen. Endlich die Art der Handschrift als Zeitausdruck: in Oberzell Schichtungen von Flächen, in S. Clemente Gefüge von Linien. Man ahnt die plastische Bestimmtheit des zwölften Jahrhunderts.

Zwischen diesen Werken (als Grenzen zum zehnten bzw. zwölften Jahrhundert hin) stehen die Reste von Goldbach und Xanten (Abb. 643) auf deutschem Boden als Nachfolger des Geistes von Oberzell, stehen die bedeutsamen Zyklen von Angelo in Formis (Abb. 644) bei Capua in Süditalien, von Burgfelden (Abb. 317) in Schwaben, von St. Savin (Abb. 642) im mittleren Frankreich, von S. Clemente und Sta. Maria in Tahull in Katalonien. Der flüssige Stil in Angelo in Formis verrät die Fühlung aus erster Hand mit der gleichzeitigen byzantinischen Kunst (vgl. S. 45); auf die Einflüsse nordischer Thematik (besonders im Weltgerichtsbild) ist oft hingewiesen worden. Es ist ein erstes Eintreten in die noch unentschiedenen Anfänge der romanischen Formwelt; das gleichzeitige Bild des Jüngsten Gerichts in Burgfelden hält mehr an der strengen Feierlichkeit der Reichenauer fest. Die spanisch-südfranzösische Stilistik von St. Savin, die Zusammenhänge mit der Stimmung der nordspanischen Apokalypsen (vgl. S. 139, Abb. 638) ahnen läßt, geht im Sinne der neuen formalen Zielstellung am konsequentesten vor: die strahligen Bündel weg-schießender Falten, der große Elan der Bewegungen, das betont plastische Sehen — ungleich robuster und auf weitere Fernen des Blicks berechnet als S. Clemente in Rom: alle diese Eigenschaften (die in der Hochstufe gemildert und verglichen sind) eines unbyzantinisch unbändigen Ausdrucks, der nicht wie die Reichenauer Malerei in den Kategorien des Farbigen, des „malerisch“ Modellierten, ein letztes Streben besitzt, erscheinen dort — der Sinn dieser gewaltig fesselnden Bilderschrift will mehr als eine aus Residuen antiken Gefühls bestimmbare Form der Wandmalerei. Für die Entstehung dieser süd- und mittelfranzösischen Malerei scheint die nordspanische Kataloniens in ihrer Bedeutung eben erst erkannt zu werden; die großartige Strenge der Formen in der Apsis der Kirche S. Clemente in Tahull mit dem von verehrenden Engeln begleiteten Christus über einer Arkade von Apostelgestalten steht sichtlich der Wiegenzeit des neuen hochromanischen Stils denkbar nahe: die zwischen strenge Dominantlinien eingebauten Garben von Faltsymbolen, die wie gebogene Metall-

schienen das Licht blitzartig ausstrahlen oder in tiefe Schatten festsaugen, die hartwinklig fesselnden reichgeschmückten Säume und Bänder — d. h. eben die Anzeichen, die etwa die plastische Erscheinung des Südportaltympanons von St. Sernin-Toulouse (vgl. S. 100f., Abb. 496) umschreiben, sie lassen die Mutation der Blickrichtung von der raumloser und schattenhafter auf die verschwebende Gestalt gerichteten Einstellung der ottonischen Kunst zu erhöhter Bewußtheit eines raumhaft ordnenden Sehens in der Ebene empfinden.

Die Auswirkungen der Stilstufe von S. Clemente beobachtet man in den Resten von Salzburg-Nonnberg (Abb. 650, 1) und Prüfening (Abb. 650, 2) bei Regensburg; an das Temperament von St. Savin erinnern die Malereien von Montoire und Vic im Loiregebiet in Frankreich und von Knechtsteden im Rheinland. Die Salzburg-Regensburger Reihe, deren eben genannte Hauptwerke (denen noch die prachtvollen Fragmente in Burgeis-Marienberg in Tirol anzureihen wären) den Nachlaß einer großen, zwischen Bodensee, Alpen und Donauland mit Böhmen ausgedehnten Schule darstellen, bildet im Norden eine der ersten Stufen des Hochromanischen; die Freude an dem ungebrochenen Zug der gleitenden Linie, wie sie die Nonnberger Figuren (Abb. 650, 1) umschließt, das Wohlgefallen an der Vergeistigung der Typen mit dem eindringlichen Blick der weitgeöffneten Augen (Prüfening, Abb. 650, 2), die ziervolle Wiedergabe in Geste und Haltung — das sind Kennzeichen intimerer Prägung, als sie die nordische Malerei des elften Jahrhunderts liebte; der Westen scheint nicht so rasch vorzugehen und an den Kontrasten der großen, rhythmisch durchwogten Massen (Montoire) standhafter festzuhalten. Um die Jahrhundertmitte wird die vorläufige Erfüllung der Bestrebungen nach Abrundung und Geschlossenheit der Form, wird der im Sinne der Zeit vermittelnde Ton der Erzählung ganz erreicht: Schwarzhof und Brauweiler im Rheinland, Perschen und Reichenau-Niederzell in Süddeutschland, Hoheppan (Abb. 651) in Tirol, die Fragmente der Margaretenlegende in der Kathedrale von Tournai und — dem Miniaturstil am nächsten stehend — die Malereien der Holzdecke von St. Michael in Hildesheim (vgl. Abb. 358). In Südfrankreich besitzt Montmorillon (Vienne) in der wunderschönen Vermählung der hl. Katharina mit dem Jesuskinde ein reifstes Werk, schon klingt dort etwas von der Andacht einer „Santa Conversazione“ in dem Legendenton der Schilderung, in der Möglichkeit, von einem räumlich begrenzten Bildausschnitt her die Dinge zu sehen. Man hat die Märtyrerlegenden in Brauweiler mit byzantinischen Martyriumszenen aus der mittleren Zeit (vgl. S. 41) in Parallele gesetzt, man kann bei der Statuarik der aus den Umrissen schwach zu ahnenden Königsfiguren in Schwarzhof an die Vollkommenheit verwandter Vorstellung im plastischen Werk des Nicolaus von Verdun (vgl. S. 122, 127) denken, man wird die Anmut klingender Bewegung und sanft schwingender Leiber, wie sie in Hoheppan oder Montmorillon gezeichnet werden, mit dem großen Zug, der durch Steinbilder des späten zwölften Jahrhunderts geht, als Zeitausdruck zusammenbringen; das Eigentum des Klassischen innerhalb romanischer Monumental-

malerei — und darum geht es mit diesen Werken nicht anders als in einer Verszeile des Archipoeta Coloniensis — wäre dann in dem Ebenmaß einer in sich gehaltenen Formwelt zu sehen, der die leuchtendere Skala der Farben entspricht, in dem gemilderten Ausdruck der Erscheinung, der dem gewaltsamen inhaltlichen Affekt der älteren Zeit die Haltung des gewaltlos Erscheinenden — die Ratio — entgegenstellt. Italien hat als Parallele zu dieser Entwicklung des Nordens die Denkmäler römischer Mosaiken von der Art der Marienkrönung in Sta. Maria in Trastevere in Rom — das Verhältnis zum Byzantinischen (und die latente Wurzel des Östlichen in der hochromanischen Wandmalerei überhaupt im Sinne einer dekorativen Flächenkunst) tritt klar hervor und ist von rein byzantinischen Werken zunächst wohl nur durch den höheren Grad persönlicher Einfühlung verschieden. Es scheint, daß ausgesprochene Formkonservierung auf Grund des byzantinischen Aspekts im Süden zu einer länger anhaltenden Geltung des noch nicht pathetisch erschütterten Stiles hochromanischer Kunst führte; das prachtvolle, in der stillen Mächtigkeit seiner Stimmung so gewaltige Fresko des thronenden Christus zwischen Heiligen in Anagni (Abb. 674) aus der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts (1255) steht dem Gepräge hochromanischer Haltung näher als irgendein Werk im gleichzeitigen Norden, wo inzwischen die Steigerungen des Linienhaften zu erneuter Ausdrucksbewegtheit eine andere, mit dem Pathos des Barocken vergleichbare Formeinheit heraufgeführt hatten.

Man hat — wie bereits erwähnt — auf die Bedeutung byzantinischer Typen in der deutschen Monumentalmalerei des Spätromanischen, z. B. den Pantokrator in Soest und die westfälische Schule, hingewiesen; man wird in dem höheren Grade räumlicher Bestimmtheit und seelischer Charakterschilderung, der in mittelhochdeutscher und fränkischer Buchmalerei des früheren dreizehnten Jahrhunderts begegnet (vgl. unten, S. 143f.), auch eine Folge byzantinischer Gestaltwanderung sehen dürfen — die Einheit im Formwillen der Spätstufe mit ihrer malerischen Auflösung der Baugruppen, ihrer ungeahnten Vertiefung der bildnerischen Erscheinung in Chartres, Straßburg, Bamberg, sie weist zuletzt doch wieder darauf zurück, daß der Weg zu dieser Haltung gegenüber der schaubaren Welt aus der eigenen Logik der abendländischen Kunst heraus gegangen werden mußte, daß die östlichen Rezeptionen — deren Unterlagen ja schon viel früher da waren — letztlich nicht mehr bestimmen als den Schmelz in der Klangfarbe dieser neuen Kunst, deren Freude an Verfeinerung und Differenzierung aller Akkorde: der Gesten, der Bewegungen, der räumlichen Umstände einmütig ist, ob man auf ein Werk der alpenländischen Schulen, wie die Malereien von Gurk (Abb. 668) und in der Frauenkirche von Brixen, auf rheinische Malereien, wie St. Kunibert in Köln, Nideggen u. a., oder die geschlossene niederdeutsche Schulgruppe mit dem stolzen Aufwand der Deckenmalereien in Maria zur Höhe in Soest (Abb. 669) den Blick richtet (um von hier aus zu ahnen, was mit den Restaurationen im Braunschweiger Dom, in Hildesheim usw. rettungslos verlorenging). Und wieder scheint es — wie in

der Plastik — die deutsche Kunst zu sein, welche die Konsequenzen der neuen Ausdruckskunst am weitesten — im Bereich „romanischer“ Stilistik — führte. Die italienische Spätphase mit den Mosaiken Torritis (Abb. 677) und Cavallinis (Abb. 676) hält ungleich mehr dem östlich Verschlissenen sich verpflichtet und das lyrisch zarte Sichöffnen in Madonnenbildern Cimabues, wie zu S. Francesco in Assisi (Abb. 675), ist schon von gotischem Rhythmus ergriffen: das „Dolce“ der zusammenklingenden Linien ist dort ein höherer Faktor als das aufstürmende und zuckende Crescendo auf dem Bilde der Herrlichkeit Mariae in Soest (Abb. 669). Daß die Optik der Formen vom Plastischen her sich auswirkt seit dem Spiel der Lichter und Schatten auf den Figuren des Nicolaus von Verdun, daran sei neuerdings erinnert; mit der Auflösung der strengen gebundenen Flächenhaftigkeit befindet sich die nordische Kunst auf Bahnen, die von Stufe zu Stufe von dem romanischen Gefühl für die Wand überhaupt abbiegen. Der Süden ging bedachtsamer vor, Cavallinis starke Bewegtheit bleibt weiser in ihrer Rücksichtnahme auf flächenhaft geschlossene Eindrücke, und es kann kein Zufall sein, daß der Monumentalmaler der Gotik — Giotto — aus diesen Kreisen kommt. Der Norden hatte seine Ausdruckssehnsucht inzwischen in ein anderes Gebiet der farbigen Flächen übertragen — die Glasmalerei.

Was die Glasmalerei und ihre Schwesterkunst, die Bildwirkerei, in romanischer Zeit vom Gotischen scheidet, ist die höhere Einfalt der Ausdrucksmittel. Es gibt kaum wieder irgendwo innerhalb gotischer Bildkunst ein Werk von so ausgesprochen geradlinigem Erzählungsstil wie den Teppich von Bayeux (Abb. 636, 637). Die Lockung liegt nahe, die epische Streifenform, die das Drama der Eroberung Englands in einer Kette volkstümlich weitschweifig vorgetragener Umstände erzählt, mit primitiven Bildstreifen, wie sie auf eisenzeitlichen Eimern begegnen (vgl. Propyläen-Kunstgeschichte I, Abb. 454, 455), in Vergleich zu bringen; der Ton, in dem das Geschehen vorgetragen wird, ist derselbe, und lediglich die besondere Linie der Zeichnung weist auf die Zusammenhänge mit dem dynamischen Ausdruckswillen in der englischen Miniatur des elften Jahrhunderts. Die frühen Glasfenster in Augsburg (Abb. 678) geben in der großartigen Strenge ihrer Werkform eine denkbar satte Vorstellung von dem Wesen des Flächenhaften innerhalb romanischer Malerei überhaupt, von ihrer Begabung für das Aneinandergefügte von Farbe an Farbe, für das Ausgewertete des umspannenden Konturs, der in der tragenden Bleirute des Fensters zur sinnvoll wirksamen Einheit von Werk- und Stilform wird, und der als schaubarer Gegensatz zu dem köstlich feinen Spiel eigenlebiger Binnenzeichnung innerhalb der Farbstücke immer dem Ganzen das eigenartige und unvergeßliche Gepräge hoher ornamentaler Haltung zu verleihen vermag; einer der beglückendsten Eindrücke von dieser großen Flächenkunst. Noch läßt sich etwa in Chartres messen, wie sehr die klassische Haltung des Romanischen auch hier auf lebensvolles Maß ausging (Abb. 680, 681), wie die von schwachem Licht durchstrahlte Form wie aus schwerem Banne sich löst, unendlich geistvoll und klingend wird in der Verhaltenheit ihrer Formensprache

und schließlich in dem zauberhaften Zug der Liniensträhnen und Farben, wie in Poitiers (Abb. 683) oder in Köln (Fenster aus St. Kunibert, Abb. 684), ihre höchste — vorläufige — Einheit erreicht. Auf das Wesen des Farbigen hin angesehen, lassen sich die Entwicklungsstufen am besten mit dem Formwandel innerhalb der Schmelzwirkerei vergleichen: auf dem in feste Grundtöne verankerten, großgliedrigen Rhythmus der Hochstufe (Sens, Chartres, vgl. Abb. 680—682) baut sich mit der reicheren Aufgliederung, der kühneren Brechung der Teilflächen die notwendige Drängung zur Vielheit, es entsteht Neigung, das lesbar Deutliche, das Bestimmte der Bildform dem höheren Reiz des vielfältig verschwebenden Stimmungsgefühls aufzuopfern, die faszinierende Fülle der formalen Register an Stelle der geballten Wirklichkeiten der Themen zu setzen — eine Parallele: der Wandel des Räumlichen von der Isoliertheit der Elemente klassischer zu der Verflechtung der Teilräume der Spätzeit. Oder in der Bildwirkerei: zuerst die auf weite Abstände in großen Umrissen und mit prachtvoll unbewegten Binnenflächen gesehenen Szenen des frühen Halberstädter Engelteppichs (Abb. 686), dann die rhythmische Geometrie des Apostel- und des Karlteppichs (Abb. 685) dortselbst mit der schmiegsameren Bewegung der noch isolierten Figur und endlich die ganz in Stimmung aufgelöste Gruppierung der aus weichem Grund auftauchenden Figuren des Quedlinburger Knüpfteppichs (Abb. 687) aus dem früheren dreizehnten Jahrhundert. Der Übergang von der bunten Scheibe des Glasfensters zu raffinierter Tönung der rein ornamental komponierten Grauschreiben in derselben Zeit besagt mehr als eine durch Ordenssatzung bedingte Abkehr von Bilderpracht, es geht um ein gewolltes Beschränken der Modalitäten, das nun — nicht anders als in den feinen Linienspielen von Metallgravierungen oder selbst gezeichneter Skizzen (Apostelfigur aus dem Skizzenbuch des Villard de Honne-court, Abb. 688) — in der Vereinheitlichung der Ausdrucksmittel einen bis ins letzte vergeistigten und abgestimmten Grad von Feingefühl erreicht — die Gotik steht unter der Tür.

Die Feststellung der frühen Denkmäler romanischer Monumentalmalerei hat — vorläufig, da die Verhältnisse in Nordspanien noch nicht zu übersehen sind — den Blick nach Italien gelenkt; aus der formalen Haltung der Bilder von Angelo in Formis und S. Clemente in Rom schien auf eine Neuordnung der Dinge geschlossen werden zu dürfen, auf ein Sichloslösen von dem Illusionismus ottonischer Kunst, auf eine werdende Bildstruktur, deren Elemente im hochromanischen Stil des zwölften Jahrhunderts festzustellen sind. Wohl ist die zeichnende Kraft des kontinuierlich fließenden Umrisses und sein Wert für den Bildaufbau in S. Clemente deutlich genug erkennbar; allseitig deutbar jedoch sind die Wege zu solcher Synkretion eines „zeichnerischen Formalismus“ (Swarzenski) im Bereich der Monumentalmalerei des späten elften Jahrhunderts auch dann noch nicht, wenn man die Gleichung Byzanz zu Hilfe nimmt. Es gibt im elften Jahrhundert noch einen Weg, der zu dem Linienstil der Hochstufe hinführt, und der — an ganz anderer Stelle

und ohne erkennbare Fühlung mit Byzanz gegangen worden ist, der angesichts der Fülle und Wandlungsfähigkeit der Denkmäler so fest umrissen und (soweit man die Tatsachen heute überschauen kann) so zielbestimmt erscheint, daß man innerhalb seiner Führungslinie die ersten Konstituenten des romanischen Stils überhaupt suchen möchte — es ist der Weg, den die Buchmalerei in Südengland und Nordspanien aufzeigt.

An zwei Punkten tritt der kontinentale Stil der Buchmalerei um die Jahrtausendwende mit Werken hervor, die als das Produkt geschlossener Schulen grundsätzlich andere Ziele verfolgen als die Schlußphasen des karolingischen Illusionsstiles in der ottonischen Malerei Deutschlands: das ist die Schule von Winchester in Südengland, und das sind die Schulen in Nordspanien, die sogenannte asturische mit der Reihe der Beatusapokalypsen (vgl. S. 139), die katalonische mit der Farfabibel (vgl. S. 140) als Hauptwerk. Innerhalb rund zweier Generationen — vom Ende des zehnten bis zur Mitte des elften Jahrhunderts — hat sich die Formation und Entfaltung dieser Schulen vollzogen; die südenglische greift im elften Jahrhundert auf den Kontinent über, und ein Ast führt von dem Brennpunkte Jumièges nach Burgund (der Linienstil der Bibel von Cluny in Dijon zu Beginn des zwölften Jahrhunderts verrät in der Rasse seiner Figuren nicht minder Zusammenhänge mit angelsächsischer Buchmalerei als in der Bestimmtheit des formalen Vortrags). Die beiden spanischen Schulen wandern innerhalb der gleichen Zeitstellung nach Norden vor; die grelle (maurische) Farbigkeit der asturischen Buchbilder wird im Limousin wieder begegnen, ihre Thematik ist als wichtige Wurzel in der toulousanischen Plastik nachgewiesen (Mâle); Katalonisches scheint in burgundischer Zeichnung des zwölften Jahrhunderts wahrnehmbar. Es wäre reizvoll, die beiden größten, vollklingenden Ausdruckswirklichkeiten der Bildnerei am Eintritt ins zwölfte Jahrhundert: die Bogenfelder von Moissac und Autun (Abb. 488, 500) von der Fiktion eines Schnittpunktes dieser beiden gewaltigen — scheinbar verschiedenen, innerlich verwandten — Formströme des europäischen Nord- und Südwestens her zu sehen und noch weitergehend der Invasion des Zeichenstils von Cluny auf dem Weg über die kluniazensischen Ausstrahlungen nach Südwestdeutschland (Hirsau) bis zu dem Großwerk der hochromanischen Zeichenkunst in Oberdeutschland, dem Antiphonar von St. Peter in Salzburg (Abb. 648, 649, 2), zu folgen. Wie dem nun sei, sicher ist, daß in der gleichen Zeit, innerhalb der auf deutschem Boden die ottonische Malerei ihre Formwandlung von der Bamberger Apokalypse (Abb. 310) zum Impressionismus der Kölner Schule mit dem Evangelienbuch der Hitda von Meschede (Abb. 319) durchmacht, in den beiden anderen genannten Formkreisen eine ganz große Kunst der Zeichnung heranwächst. Während aber die ottonische Kunst im Laufe des elften Jahrhunderts erlischt — sich gleichsam selbst aufzehrt im Temperament ihrer malerischen Visionen —, wachsen die Keime einer Linienkunst angelsächsischen und teils westgotischen, teils mozarabischen Stammes zu breitschattenden Bäumen.

Die Anfänge der Schule von Winchester führen zurück in das Gebiet der nordwestfränkischen Karolingerkunst, nach Reims, in den Formbereich des Utrechter Psalters (vgl. S. 54, Abb. 296, 297). Wenn man das zarteste und ausdrucksvollste Werk der Winchesterschule, die Kreuzigung des Londoner Psalters (Harley 2904) zu beschreiben unternimmt (vgl. Tafel XL), so wird man fast alle Aussagen vom Utrechter Psalter übernehmen können: das Springende, „Expressionistische“ des Federstrichs, das Gesättigte der heftigen Gebärde, die Zielsicherheit des Aspektes. Neu und eigentümlich: die blasse, unwirklich erscheinende Farbigkeit, die nicht mit schwerem pastosem Auftrag, sondern mit dünnen Lasuren arbeitet; eigentümlich, weil diese den Grund stets berücksichtigenden, letztlich immer die Bewegung der Linien und ihre Dynamik über den Tenor der Farbschichten stellenden hauchzarten Tönungen das besonderste neuartige Gut der südenglischen Malerei des elften Jahrhunderts und ihres Mittelpunktes Winchester bedeuten. Für die Abwandlung des Stils bezeichnen das sogenannte Privileg Edgars von 966 und das fast gleichzeitige Benediktional des Abtes Aethelwold (Abb. 632) die Anfänge; die Zerfaserung des antiken Ornamentes mit den aus Akanthusmotiven gebildeten Rosetten und die Textur der Lineamente erlauben, sich zu erinnern, daß die Zeit, wo die angelsächsische Buchmalerei der irischen nahestand (vgl. S. 55), noch nicht zu fern liegt. Mit der schon genannten Kreuzigung (Tafel XL) ist etwa eine Generation später das Bildprogramm der Schule festgelegt, rasch folgt die Steigerung — etwa durch das Missale des Robert von Jumièges zu Beginn des elften Jahrhunderts (Abb. 634) gekennzeichnet mit seinem zuckenden Rhythmus der Figuren und ergänzt in der Graphik der Kompositionen im Liber vitae aus Newminster (Abb. 633). Die Vollendung dieses Stils wird zu einer ornamentalen Verwebung in imaginären Ebenen stürzender Figuren (vgl. Psalter um 1050, Abb. 635), zackig umrissen, in Gelenk und Gliederung gewaltsam gebrochen, gelegentlich in den Drehpunkten durch aufgesetzte Tupfen markiert, vor reiche Phantasiearchitekturen gestellt, die mit goldschmiedeartigem Dekor, Bändern, Palmettenbüscheln, Rosetten erfüllt werden wie Gravierungen auf Edelmetall. In Frühwerken des zwölften Jahrhunderts, wie den Zeichnungen eines Evangeliars aus St. Edmond (Abb. 647), ist die Konsequenz dieser Reihe im Augenblick ihres Einmündens in eine neue, koloristische Richtung, die etwa der berühmte Albanipsalter in Hildesheim in der gleichen Zeitstufe vertritt, belegbar; der unbändige Drang nach heftig bewegtem Ausdruck ist dem sanfteren Gleiten der neuen Erzählungskunst gewichen, die Formalien der älteren Schule, wie die Strahlenbündel der Falten, gehen in den neuen Rhythmus als örtlicher Akzent ein. In die Zwischenphase vor dem Auftreten dieses „anglonormannischen“ Stils sind die Bilder des Teppichs von Bayeux (Abb. 636, 637) einzuschalten.

Um die Mitte des elften Jahrhunderts hatte der Abt Robert von Canterbury ein Missale von der Art des obengenannten Aethelwold-Benediktional nach Jumièges (Abb. 634) gebracht, das zum Ausgangspunkt einer bedeutenden

Schule wurde, die in dem herrlichen Evangeliar von Amiens mit seinen einzigartig kühn gesehenen Evangelistenfiguren (Tafel XLI), denen man (neben angelsächsischen Miniaturen) nur etwa den Rhythmus der Engel von Moissac zur Seite stellen kann, gipfelt. Der Mittelpunkt dieser Schule ist St. Omer an der flandrischen Küste; eine zweite läßt sich in Lüttich nachweisen. Innerhalb der Lütticher Schule, d. h. ihres zeichnenden Bilderkreises — der neben einem mit schweren Deckfarben und Goldlichtern bis ins elfte Jahrhundert karolingisch malenden hergeht —, gibt es Erscheinungen, die auf den Illustrationsstil des Trier-Echternacher Bereichs im neunten und zehnten Jahrhundert (vgl. S. 66) zurückführen, und zwar kommen sowohl Elemente der irischen Buchmalerei mit den fest eingegraben erscheinenden Umrissen (vgl. die Trierer Apokalypse des neunten Jahrhunderts), wie Nachklänge vom Utrechter Psalter mit den durch Federdruck gebildeten schwellenden Konturen (Leydener Prudentiushandschrift) vor; die angelsächsische Form des elften Jahrhunderts verkettet sich mit ihren festländischen Vorstufen auf flandrischem Boden zu einer höchst differenzierten Einheit — die Maasschule (Reiner von Huy, vgl. S. 125) und Köln sind die Folgen.

Die beiden nordspanischen Schulkreise treten von einem — scheinbar — entgegengesetzten Blickpunkt der Bildform her in spätkarolingischer Zeit in die Präliminarreihe des Romanischen ein: grellbunte, von schwarzen Konturen wie ausgeschnittene Applikationen umrissene, deckfarbige Bilder im Westen, d. h. Asturien — reine Federzeichnung mit dünner, den Grund überall sichtbar miteinbeziehender Farbgebung im Osten, in Katalonien, wo in dem durch seine Skulpturen berühmten Ripoll (vgl. S. 119) eine bedeutende Schreibschule nachgewiesen ist. Phantastische Bildvorstellungen eignen beiden Kreisen, Stilparallelen zum Formwillen der vorkarolingischen irischen Miniatur sind namentlich im Westen beachtlich; das durchaus Unantike, der karolingischen Hofkunst Fremde der Zeichensprache dieser echten, gelegentlich an Syrisches erinnernden Bilderschriften ist der angelsächsischen Miniatur verwandt in der Gleichheit der Richtungslinien künstlerischer Gesichte mit dem Exponenten des abstrakt Visionären. Die besondere Eigenart der tropisch grellen Farbigkeit asturischer Werke wird zureichend durch Berührungen mit dem unmittelbar nahe herangerückten arabischen Kulturkreis erklärt — wieviel motivisch in die Fabelgesichte der westspanischen Bilder von dort her eindrang, wäre näher zu untersuchen; das Ungebrochene dieser Farben beherrscht dann im zwölften Jahrhundert die wichtige südgallische Malschule von Limoges — als unmittelbares Gegenüber zu den Limousiner Emails, die diese exotische Unwirklichkeit farbigen Glühens fortführen bis in gotische Kultur. Inhaltlich wird die asturische Kette bestimmt durch ihre Apokalypsenillustrationen, die auf einen Kommentar des Abtes Beatus von Liébana in León (784) zurückgehen und im zehnten Jahrhundert — dem apokalyptischen der kontinentalen Geistesgeschichte — größte Verbreitung erlangen; in der Kapitelsbibliothek von Gerona findet sich einer der frühen Bilderzyklen der Reihe (vgl. Abb. 638),

aus St. Sever in der Gascogne stammt das großartigste Werk (Paris, Nat.-Bibl., lat. 8878). In der Frühzeit des elften Jahrhunderts entstanden, zeigt die Apokalypse von St. Sever (Abb. 639—641) einen mächtigsten, kaum irgendwo vergleichbaren Vorstellungsschatz frühchristlicher Magie mit den wie Falter über tiefe, grellfarbige Gründe gaukelnden Figuren, der unheimlichen Wucht der Fabelwesen, den alle Wirklichkeitsbezüge zwingenden Spannungen graphischer Textur in Flächenschichtungen der Binnenzeichnung, die gelegentlich Angelsächsisches noch übersteigt (vgl. Abb. 639). Die katalonische Federzeichnung, in den Bibeln aus dem katalonischen Kloster Rosas in der Pariser Nationalbibliothek und des Klosters Farfa (vgl. Abb. 323) für das elfte Jahrhundert hinreichend belegt, unterscheidet sich im Formgepräge der Linien kaum grundsätzlich von asturischer Kunst; der raumlose Teppichstil der streifenförmig gereihten oder als Randillustration in die Textkolumnen gestellten Schilderungen verfolgt die gleichen Ziele einer wildesten Bewegungsrhythmik, der kontinuierliche Fluß der Szenerie schäumt strudelgleich auf oder verbrandet in großer flächenornamental gegebener Architekturvorstellung. Vielleicht ist es denkbar, bisweilen an die konformen Gesichtserlebnisse inmitten byzantinischer Volkskunst — im Chludovpsalter (vgl. S. 40) und gemilderter in den süditalienischen Exultetrollen — sich erinnert zu fühlen.

Von den wenigen Überresten der Bibliothek von Cluny besitzt Dijon in der großen Bibel aus Cluny vom Jahre 1109 (vgl. S. 137) ein wichtiges frühes Denkmal der zeichnenden Illustration des zwölften Jahrhunderts. Vergleicht man mit Älterem, so wird festzustellen sein: die Form ist klarer, der Fluß der Schilderung ist nicht mehr in gleichem Maße aus Einzelstücken gereiht wie vorher (Bibel von Amiens, Teppich von Bayeux). Die Formensprache selbst aber verweist auf den Weg, den die angelsächsische Zeichnung des elften Jahrhunderts ging. Man kann die wachsende Fülle dieser in farbigen Federstrichen eleganten und gesucht schönen Bilder im Westen in Bilderhandschriften aus Cîteaux (in Dijon, vgl. Abb. 646) weiter in hochromanische Zeit verfolgen; mit dem Stuttgarter Passionale aus dem Kloster Zwiefalten stellt sich von selbst eine Brücke zur südwestdeutschen Federzeichnung im Beginne hochromanischer Kunst ein, in Salzburg gelangt mit dem Antiphonar aus St. Peter (Abb. 648, 649, 2) im ersten Drittel des zwölften Jahrhunderts dieser Stil zu einer Höchstblüte. Die Stimmung der ungemein zarten, auf blaßblauen und mattgrünen Streifengründen in leuchtendem Zinnober vornehm auftretenden Linienzeichnungen hat man mit dem geschlossenen Werkstil der frühen Grubenschmelze in Vergleich gesetzt; man könnte mit der Gegenüberstellung zurückgehen bis zu den Gravierungen des Rogerus auf dem Abdinghofer Reliquiar (Abb. 606) und verwandten Stücken. Sicher liegt eine Gefühlseinheit der Zeit in diesen Dingen — was sie besagt, wurde an der fließenden rhythmischen Melodik gleichzeitiger Wandmalerei zu umschreiben versucht. Seit der Jahrhundertmitte ist die schmeichelnde Anmut dieser Liniengebilde allgemein

ausgebreitet: die Prüfening-Regensburger Buchzeichnungen, der berühmte, zugrunde gegangene „hortus deliciarum“ der Herrard von Landsberg in Westdeutschland, das mittelhochdeutsche Gebetbuch der hl. Hildegard (Abb. 661) u. a. Eindeutig beobachtet man in diesem Zeichenstil dann die Sprengung der ebenmäßig gleichgewichtigen Haltung des Hochromanischen an der Jahrhundertwende: die süddeutschen Illustrationen der „liet von der maget“ (Berlin, vgl. Abb. 657), der Aldersbacher Musica, als reifste Form spätromanisch feinnervig und naturfühlend gewordener Bildsprache die mehrfarbigen Illustrationen der „carmina Burana“ (der Vagantenlieder des Alpenklosters Benediktbeuren, Abb. 656), schließlich die reizenden Zeichnungen zur Eneide des Heinrich von Veldeke (Abb. 659). Es braucht kaum angedeutet zu werden, wieviel diese Umbiegung des Bilderdienstes vom Bibelblatt des frühen zwölften zur Romanillustration des frühen dreizehnten Jahrhunderts, die in Süddeutschland — der Heimat des Nibelungenliedes — einen Mittelpunkt besaß, für das Werden einer neuen Bildform überhaupt besagt, wie mit dem Schilderungstemperament der Spätzeit und ihrer Eroberung des relativen Bildausschnittes — gegenüber dem gleichsam aus der Vogelschau weit abständig und streuartig erfaßten Gesichtsfeld der Frühstufe — nun eine Welt unmittelbar naher und unmittelbar ergreifender Erlebnisse erobert war, subtil bis zur sensiblen Feinheit der Straßburger Synagoge (vgl. Abb. 581); wieder stehen wir am Rande des Gotischen.

Auf der anderen Seite einer Problemgeschichte des romanischen Buchbildes steht die Deckfarbenmalerei. Wollte, oder könnte man ihre Werke von den Meisterstücken der Hochstufe her, wie dem Perikopenbuch aus St. Erentraud in Salzburg (Tafel XLII), der Bibel aus Limoges (Abb. 652), der Bibel von Floreffe (Abb. 653), allein betrachten, so wäre die sichtbare Gestaltgebung der zeichnerisch gewordenen Form des zwölften Jahrhunderts, deren Wege bereits verfolgt wurden, wohl eine entscheidende Aussage, um das Wesen auch des farbigen Bildes hochromanischer Zeit zu bestimmen. Zu prüfen ist aber nun erst: wie kommt die Synkretion von Linie und Farbe zustande? Die ottonische Malerei steht in ihrem Endstadium (Hitda-Evangeliar oder Sakramentar aus St. Gereon; vgl. S. 66, Abb. 318—319) auf entgegengesetzter Seite: offene Konturen, unbestimmt verlaufende Lichter und Schatten, kurz Wahrnehmung, wie man sie heute am Impressionismus begreift, ist dort Bildwirklichkeit — von der streng gebauten, straff geordneten, nach statischen Achsen gereihten Zusammensetzung im Gesichtsfeld hochromanischer Bilder ist nichts in spätottonischer Kunst.

Ist aber dieses ottonische Bilderlebnis das einzige in der ersten Hälfte des elften Jahrhunderts? Prinzipiell nicht — es stehen die erwähnten Schulen, in denen die farbige Zeichnung vorherrscht, gegenüber: England, Nordspanien, die Auswirkungen im nordwestfränkischen Kreis und gelegentlich noch isolierte Nachzügler vorkarolingischer Federzeichnung, wie solche Derivate innerhalb der Benediktinerkunst von Monte Cassino (vgl. den lombardischen Psalter in

München und die Donizo-Handschrift in Rom), auch im Deckfarbenbilde weiterleben. Es gibt aber auch innerhalb reiner Malerei anscheinend noch eine zweite Gruppe, die der ottonischen Spätform gleichläufig sich entwickelt, ohne wesentliche innere Bezüge — über den Zeitstil hinaus — zu ihr aufzuweisen. Dahin gehören die seidig zarten Bilder des Regensburger Uta-Kodex (Abb. 320), deren festere Nachfolger in der Tegernseer Malerschule des elften Jahrhunderts und der Regensburger Filialschule in Prag mit dem Wyschegrader Evangeliar, dahin scheinen die orientalisch aussehenden Miniaturen des Hildesheimer Bernwardevangeliars (Abb. 321) zu gehören. Es läßt sich vielleicht darüber streiten, ob man in dem sichtbaren Byzantinismus der allegorischen Vorstellungsweise dieser Werke Anfänge zum Romanischen hin sehen will oder nur eine bereichernde Episode spätottonischer Kultur; die geometrisch reihende Konjunktion der Uta-Illustrationen oder des Bernwardevangeliars ist jedenfalls von der spontanen Einmaligkeit des Bildeindrucks ottonischer Kunst (Bamberger Apokalypse, Evangelienbuch Ottos III. und noch in der Krönung Heinrichs II. in dessen Sakramentar, Abb. 310—315, wo die Aufteilung des Bildfeldes eben nicht Reihung, sondern Unterteilung eines Totalen ist) grundsätzlich verschieden; das visionär optische Moment der Bilder des Kölner Gereonsakramentars in Paris (Abb. 318) kann nicht als eine Folge von Gesichtserlebnissen, wie sie die Uta-Illustrationen zeigen, gedacht werden. Wohl aber treibt der Stil des Uta-Kodex und des Bernwardevangeliars — oder vielmehr die Art der stilistischen Einstellung, denn es gab sicher außer Regensburg und Hildesheim noch andere Schulen, welche gerade diese Art einer abstrakten Ausdruckssprache kannten — weiter; in Regensburg tritt mit dem Krakauer Evangelienbuch Heinrichs IV. in der zweiten Hälfte des elften Jahrhunderts ein Werk auf den Plan, in dem der auch in Regensburg vorher wirksame Reichenauer Stil — der Uta-Kodex steht isoliert — von einer übermächtigen kubischen Tektonisierung der Form überwältigt wird: die Figuren erscheinen als hart ausgeschnittene Umrisse, heftig geknickt oder gewaltsam gerenkt, die Binnenzeichnungen sind nebeneinandergeschichtete Bündel von Strahlenfarben, welche die blitzartige Bewegung ottonischer Symbole zu einem steilen Flächenschematismus umdeuten. Ansätze für solche Formdeutung sind im Uta-Kodex zu finden, wo das Isolierende des Konturs viel stärker gesehen ist als irgendwo in ottonischer Kunst. Und es kann nun kein Zufall sein, daß die nächsten Parallelen zu dieser gewaltsamen Verhärtung der Form in der Kölner Schule der gleichen Zeit — d. h. jenseits des Hitda-Evangeliars vom Ottonischen gesehen — begegnen: im Evangeliar des Kölner Priesterseminars (Abb. 630), im Abdinghofer Evangeliar in Berlin (Abb. 631), in dem aus der Kölner Filialschule Essen stammenden Swanhild-Evangeliar in Manchester. Der Sinn der Bewegung, der sich mit Regensburg und Köln an zwei besonders bedeutenden Mittelpunkten der Buchmalerei des elften Jahrhunderts vollzieht, kann nur der sein: ein bewußtes Abrücken von den antikischen optischen Elementen, denen die ottonische Kunst in ihrer Spätzeit neuerdings anheimfiel,

vermittels erneuter Tektonisierung des Bildaufbaues. Das Romanische wäre damit gewissermaßen negativ nachgewiesen.

Die Bedeutung dieser von Grund aus umformenden Ordnung rhythmischer Werte wird erst ganz einleuchtend, wenn man die weichere und sanfter bewegte Monumentalität farbiger Kompositionen des frühen zwölften Jahrhunderts von solcher Wurzel her beachtet. Auch da wirkt die hartbrüchige Statuarik der Mutationsperiode noch nach — im englischen Albanipsalter in Hildesheim nicht weniger als in Frühwerken der Salzburger Schule bis zum Antiphonar aus St. Peter (Abb. 648, 649, 2); in dem Erentraud-Perikopenbuch bedeuten die Residuen kubischer Schwere (vgl. Tafel XLII) vielleicht ein besonderes Moment von Ausdruckskraft, aber indem die neugewonnenen Gesichtssymbole nun der Wirklichkeit wieder angenähert werden, erringt der Gesamtstil — mächtig gefördert im Formprozeß vom Zeichnerischen — die stolze Höhe klassisch auftretender Einheit und Größe. Auf das Einmütige wurde hingewiesen; ob man die südfranzösische Bibel aus Limoges der Pariser Nationalbibliothek (Nr. 9438, Abb. 652), ein Salzburger Werk (Abb. 648), ein englisches oder ein flandrisches (Abb. 647, 653) aus der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts heranzieht, ob man in der niedersächsischen Buchmalerei um die Jahrhundertmitte (Ratmann-Missale in Hildesheim, Abb. 655; Psalter Heinrichs des Löwen in London; Riddagshauser Evangeliar in Braunschweig, Abb. 654) Umschau hält, rheinische Miniaturen, wie die „Scivias“ der hl. Hildegard (Tafel XLIII) — das Programmbuch des in Symbolen denkenden zwölften Jahrhunderts — auf ihren Gemütsausdruck hin befragt, es ist überall ein gleiches Stehen in monumentaler Form, prachtvoll in der tiefen Glut der Farben, in dem erhabenen Zug des modellierenden Strichs, der kraftbewußt, noch nicht gleitend wie die zeichnende Feder, bestimmt, die Form klärt, nicht raten läßt, der die Symbole der Faltenschriften und Linienzierden ordnet zu sinnvollem Reichtum. Es liegt etwas wie große Gelassenheit in dieser Phase — die Haltung der Säulenstatuen am Westportal von Chartres oder die romanische Schönheit burgundischer Kapitelle, wie sie Vézelay besitzt (vgl. Abb. 499), sind unter den plastischen Formen solcher Zeitgesinnung.

Wieder steht die rheinische Kunst am Ende des zwölften Jahrhunderts im Brennpunkte des künstlerischen Lebens, es ist gewissermaßen der feinste Nerv hochromanischer Anmut, der in dem Augenblick, wo die Schwarzrheindorfer Wandgemälde (vgl. S. 133) vollendet waren, wo in Köln die Madonnenstatue zu St. Marien im Kapitol und der Plektrudisgrabstein entstehen, wo Nicolaus von Verdun tätig ist, in der rheinischen Kunst empfunden wird: das mittelhheinische Gebetbuch der hl. Hildegard in München (Abb. 661) mit der mystischen Glut seiner Bilder, das prachtvolle Speyerer Domevangeliar in Karlsruhe (Abb. 660) mit der flammenden Bewegtheit seiner kühnen Kompositionen. Wie melodisch klingt der Rhythmus der Bilder dort, wie kühn und frei schwebt der modellierende Strich, wie überreich wird die Zier der Formbildung — es gibt kaum einen anderen Weg, die urbane Spannung solcher Vorstellung deutlicher

zu umschreiben als durch den Hinweis auf das werdende Minnelied. Die Geschmeidigkeit des Vortrags ist nun einstimmig im Deckfarbenbild und der Federzeichnung; was die Farbe gegenüber dem gezeichneten Bild der Zeit mehr hat, liegt im höheren Grad einer sinnlichfrohen erfüllten Weltanschauung, der schon der thomistische Satz: „Gott freut sich an der Schönheit der Dinge“ gilt — es sei gestattet, einen Augenblick daran zu erinnern, daß zu dieser Zeit etwas weiter im Westen die gotische Gestalt mit blumenschwanken Füßen die Weltbühne betritt.

Im Speyerer Evangeliar begegnet die Pathetik der schäumend wogenden Linien, die wenig später in dem „*liet von der maget*“ als Signal der Spätstufe gedeutet wurden (vgl. oben, S. 141, Abb. 657). Im ersten Drittel des dreizehnten Jahrhunderts wird man solche Formalien überall feststellen innerhalb der deutschen, der flandrischen, der englischen Buchmalerei — in Italien und Spanien wären die Tafelbilder die nächsten Parallelen, in Frankreich tritt am ehesten die Buchkunst hinter die führende Stellung der Steinplastik zurück. Vielleicht ist es deutschen Wesens, daß der wenig ins Weite sprechenden Kunst des Buchbildes besondere Liebe von seiten der Künstler zuteil wird: das Weingartner Missale des Abtes Berthold (1200—1232) in New York (Abb. 662), dem man an Schönheit nur die Straßburger Münsterplastik zur Seite setzen kann, die Thüringer Schule mit dem Hermann- und Elisabethpsalter (Abb. 664, 1; 665), der mainfränkische Kreis mit dem Aschaffener Evangeliar (Tafel XLIV), der niedersächsische mit dem Goslarer Ratsbuch (Abb. 666) und schließlich der Psalter von Bonmont in Besançon (Abb. 667) — für den Mittelrhein in Anspruch genommen —, vor dessen Bildern man die einzigartige Kraft des Naumburger Lettnermeisters (vgl. Abb. 571, 2) zu verspüren meint. Soweit Zeiten vergleichbar sind — es ist da ein Kraftfeld der Spannungen, wie es zweieinhalb Jahrhunderte später bei Grünewald begegnet. Es sei nicht noch einmal wiederholt, wie diese Kunst gierig alles vitale Leben in sich saugt — innerhalb der Wandmalerei und Zeichnung war davon schon zu berichten —, aber es ist wohl ein bestimmender Eindruck, daß diese Malerei fast noch tieferer Beseelung fähig ist als die Plastik von Bamberg und Naumburg.

Das romanische Tafelbild begegnet als wandlungsfähiges Geschöpf, und damit als Eigentum, nicht vor dem dreizehnten Jahrhundert. Es gibt ältere Stücke, vorab in Spanien, und es gibt Nachrichten von Tafelbildern aus Klöstern (in Kreuzgängen aufgehängt oder auf Altäre gestellt), die man bis ins frühe zwölfte Jahrhundert verfolgen kann. All diese Einzeltatsachen bleiben im Grunde Reflexe der östlichen Idee von der Ikone (vgl. S. 42); daß diese mit den Kreuzzügen nach dem Westen wanderte, ist kein Wunder — es wäre eines, wenn den Abendländern der Sinn für das Magische der örtlich prästanten Bildvorstellung eines sakralen Inhaltes, die ja nur eine andere, stilisiertere Form des Reliquiensymbols bedeutet, verschlossen geblieben wäre. Die Tatsache, daß frühe Andachtsbilder Reliquien umschließen, nicht anders als das im Abendlande seit Jahrhunderten auf den Altar gestellte Reliquiar aus Gold

und Edelstein, verrät die Position, von der her die Ikone in Mittel- und Westeuropa sich durchzusetzen vermochte, und daß nun — es mag solches etwa in zisterziensischer Zeit, d. h. der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts geschehen sein — die stärker vergeistigte Vorstellung des in die Ebene gebannten Bildes die vitalere der plastischen Figuren und Büsten oder Körper oder Sargbehälter (an denen gelegentlich der einlinige Geist des elften Jahrhunderts Anstoß nahm, wie z. B. Bernhard von Angers an der Reliquiarfigur des hl. Fides in Conques) verdrängen konnte, erhellt die europäische Mentalität seit dem Jahr 1200 in ihrer Gemütsstimmung tiefer als alle staufischen Humanismen, die ja nur eine Seite — und zwar die vergängliche — aufzeigen. In der folgenden Generation des wachsenden dreizehnten Jahrhunderts hat der hl. Franziskus die neue Werkform der „Andacht“ gefunden und mit ihr der Idee des Gebetes die tiefste Geistesdeutung gegeben — nicht mehr entgegengestellt spricht die Natur als drangvolle Symbolik wie in der Scivias der hl. Hildegard, eingetaucht in die betende Seele wächst sie zur nickenden Knospe, zum glücklich schönem Leib. Und es kann nicht zufällig sein, daß dort, wo die Vergeistigung des Betens Tat wurde, die verschlossene Gestalt der Ikone neuen Sinn erhielt — in der italienischen Tafelmalerei des Ducento.

Von einer anderen Seite her kann man die Gestaltwandlung der Ikone im Norden verfolgen: dort scheint die Zweckstellung schmückender Bereicherung im Sakralraum ein elementarer Faktor (die erhaltene Retabel aus Soest in Berlin); das Abgerückte der östlichen Ikone wird gebrochen von dem Gedanken des gleichsam als Ornament gesehenen Bildes; als Schrankfüllung (Halberstadt) oder in Lettnerwände eingebaut (die Schiefertafeln mit den zwölf Aposteln in St. Ursula in Köln von 1224) sind frühe Tafelbilder in Deutschland bekannt, und indem man dem Heiligenbilde diese Stellung anweist, bekundet sich der ordnende Wille zisalpiner Kunstgesinnung; von da bis zum gotischen Tafelaltar ist kein zu weiter Weg, und dieser Weg (das scheint wesentlich) wird zur letzten Loslösung vom bannhaften Symbol und seiner Starrheit, indem man dasselbe als künstlerisch einmalige Tatsache, nicht als unwandelbare, als „heilige Ikonographie“, begreift — die Geister scheiden sich vom Osten mit dieser Verschiebung des Gewichts von Inhalt und Ausdruck, und das auf den Einzelnen gestellte Schicksal der „Kunst“ ist bestimmt.

Der Stil des italienischen Tafelbildes kommt aus monumentalem Bereich: daß die Mosaiktechnik byzantinischer Ikonen (die berühmten Festtafeln des zwölften Jahrhunderts, wie in Florenz) gleichsam den Weg der Form vorschreibt, ist erkennbar. Die toskanischen Andachtskreuze und Madonnenbilder mit den seitlich gereihten Legendenszenen, als Weihegaben und Wallfahrtszeichen deutlich ihren eigensten Sinn erklärend, die goldgeschmückten Palas, wie das Sieneser Bild (Abb. 670), noch voll östlicher Feierlichkeit: all das verkündet eine erste Auseinandersetzung der stolzen und offen blickenden Stadtkünstler des italienischen Westens mit byzantinischem Geiste. Die Geschichte der italienischen Künstlernamen beginnt in dieser Zeit; von Jahrzehnt

zu Jahrzehnt kann man dem Anwachsen der persönlichen Einstellung und Gestaltgabe in den Weltstädten Siena, Pisa, Florenz folgen; florentinische und sienesische Meister ringen im Wettstreit nach stimmungsgeformter Auslegung der Legendeninhalte: die wunderschöne Magdalena der Florentiner Akademie des reifen dreizehnten Jahrhunderts (Abb. 673) — in Cimabue, dem Lehrer Giotto's, mündet die Bewegung. Geistesgeschichtlich müßte man diese Reihe der werdenden Gotik einordnen. Die Phasen der Formlösung von der prallen Festigkeit der Sieneser Madonna (Abb. 670) um 1200 zu dem eine Generation jüngeren Florentiner Madonnenbild (Abb. 671) mit der typischen Spätbildung der bewegten Umriss und von da zur inneren Dynamik der Cimabue-Madonnen (Abb. 675), wo die durcheinanderschwingenden Gewichte des Spätromanischen zu federnden Vertikalparallelen sich ordnen, mögen es gerechtfertigt erscheinen lassen, von romanischer Gestalt zu reden. Zu reden im Sinne der noch nicht auf einen Punkt gesammelten Anblicke, d. h. auf die Naturweisheit in den Arenabildern von Giotto. Es ist eine Doppelgestalt, die am Ende der romanischen Prozession schreitet, nicht anders als in der Dichtung — Dante, der Erbe der lateinischen Internationale und Verkünder der gotischen „ars nova“. Wohl gibt Giotto sein Höchstes wieder im Wandbild, aber der diskrete Ton seiner Sprache ist nicht mehr von weiten Abständen her gefunden, wie romanische Monumentalmalerei; die schmälere Brücke zwischen Betrachter und Werk ist Sinnbild einer neuen Distanznahme, weniger dinglich — und darob subtilerer Schwingungen des Gemüts harrend — wie die gepanzerte Welt romanischer Kulturen.

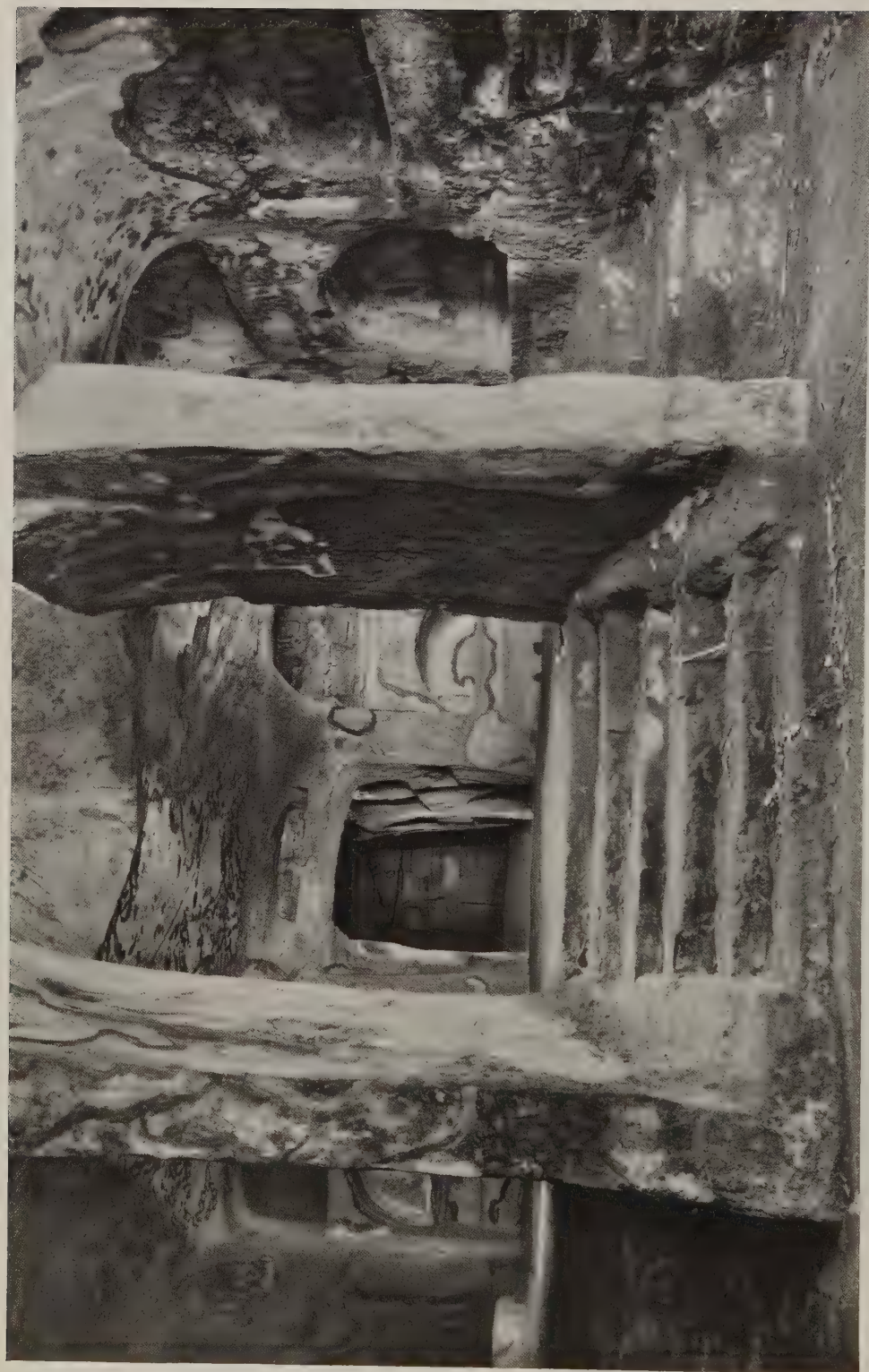
A B B I L D U N G E N

DIE KUNST DES ERSTEN JAHRTAUSENDS

ALTCHRISTLICHE KUNST



Orantin. Wandgemälde in der Katakombe der Vigna Massimo in Rom



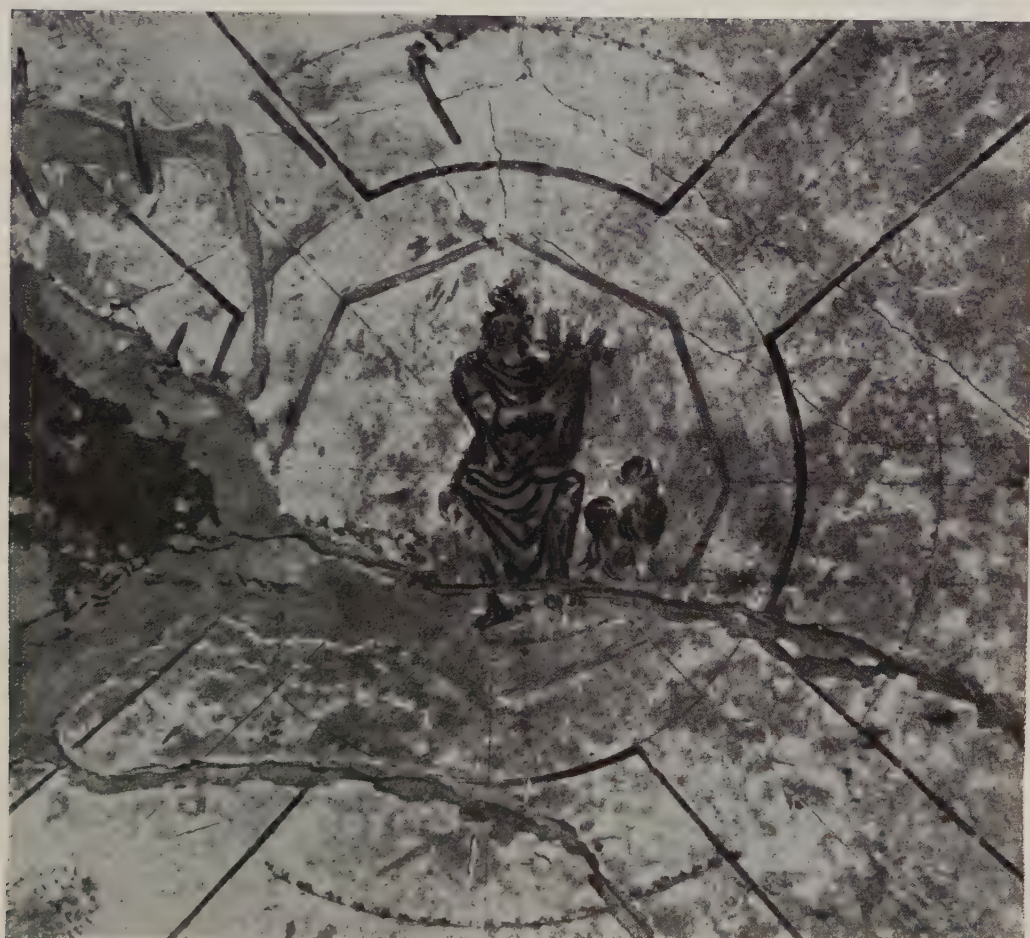
Arcosolgrab und Vorhalle der sog. zweiten Katakombe von S. Gennaro bei Neapel



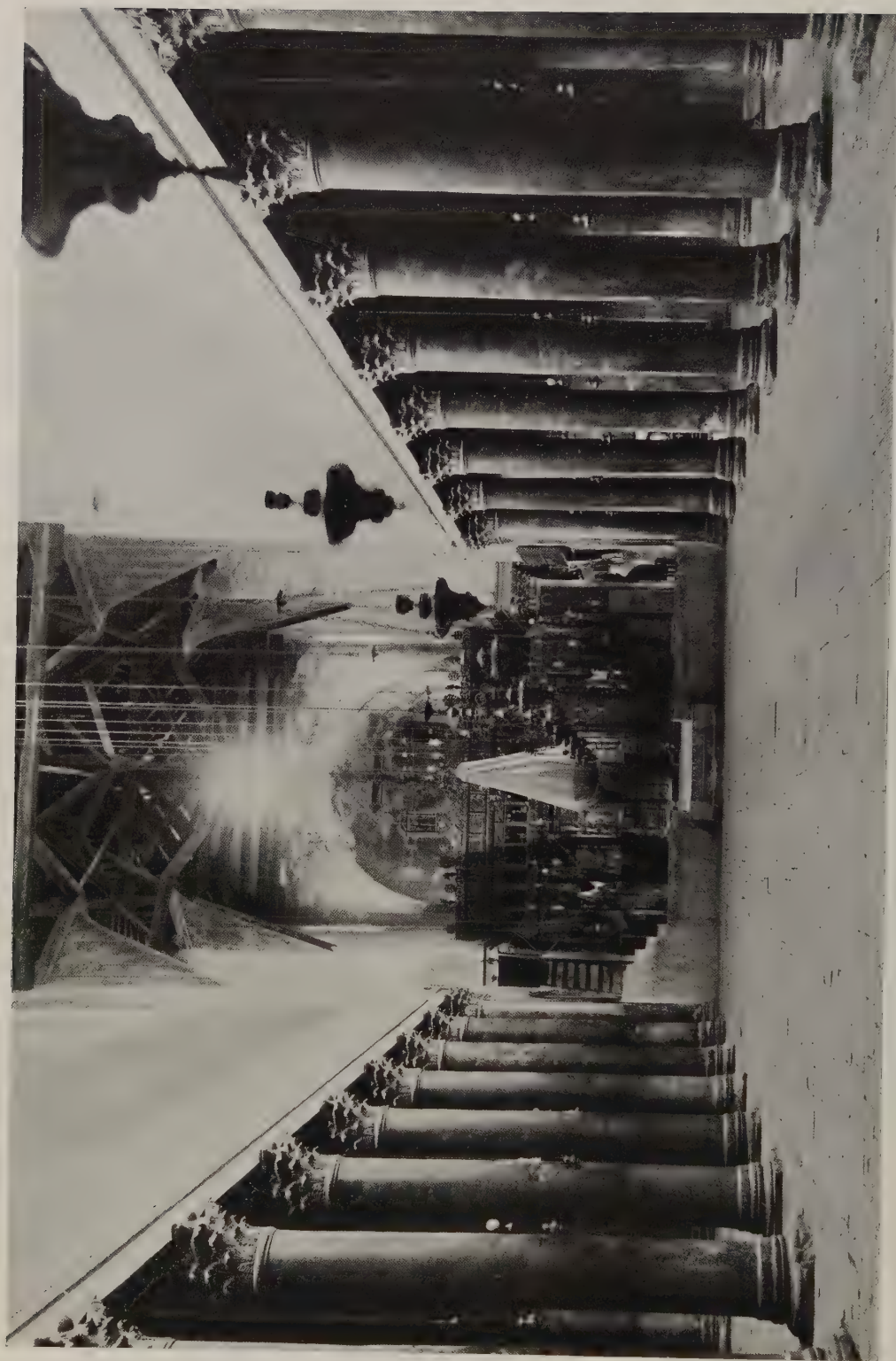
Eros und Psyche beim Blumenpflücken. Wandgemälde in der Domitilla-Katakombe in Rom



Oben: Verkündung des Jesaias. Wandgemälde in der Priscilla-Katakomben in Rom. Unten: Deckenmalerei in der Katakomben der hl. Petrus und Marcellinus in Rom



Oben: Mystischer Fischzug und Jonasszenen. Wandgemälde in der Nekropole von Cagliari (Sardinien). Unten: Leierspielender Orpheus mit Lamm Deckenmalerei in der Callixtus-Katakombe in Rom



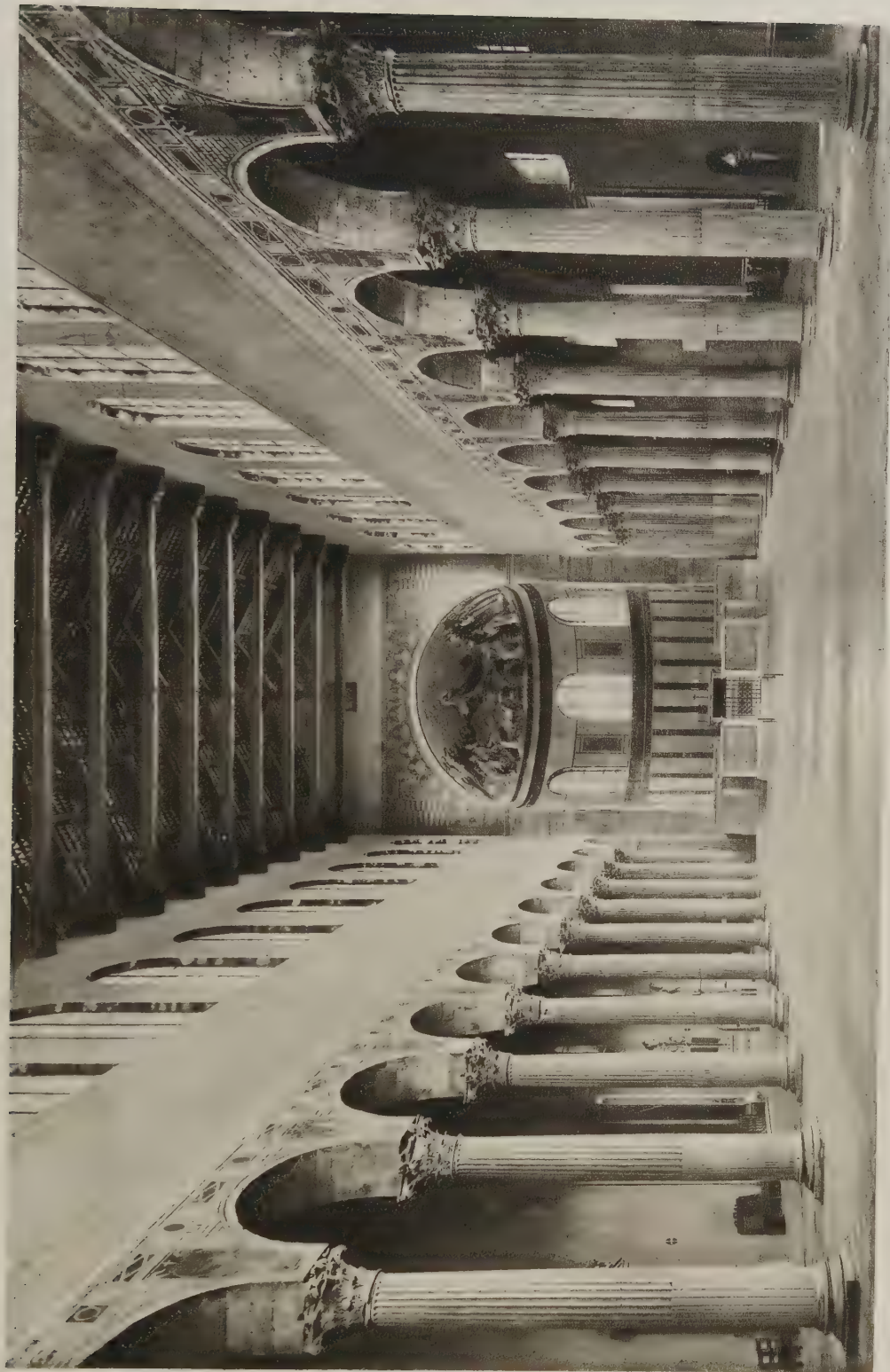
Geburt-Christi-Kirche in Bethlehem, Inneres nach Westen



Sta. Maria Maggiore in Rom, Inneres nach Osten



Sta. Costanza in Rom, Durchblick in den Kuppelraum



Sta. Sabina in Rom, Inneres nach Osten



S. Lorenzo fuori le mura in Rom, Inneres



Die fünf gefangenen südkanaanitischen Könige vor Josua. Ausschnitt aus der Josua-Rolle. Rom, Biblioteca Vaticana



Die Gesandten von Gabaon vor Josua. Ausschnitt aus der Josua-Rolle. Rom, Biblioteca Vaticana



Der Hirte und Sänger David. Miniatur aus dem Psalter Cod. Graec. 139
Paris, Bibliothèque Nationale



Oben: Bau eines Hauses unter Trebius Justus. Wandgemälde in einer Gruft an der Via Latina in Rom. Unten: Christus zwischen Petrus und Paulus. Wandgemälde in der Katakomben der hl. Petrus und Marcellinus in Rom



Streuzweige, Vasen und Vögel. Deckenmosaik des Umganges von Sta. Costanza in Rom



Akanthusranken, Gotteslamm, Tauben und Gemmenkreuze. Apsismosaik im Lateran-Baptisterium in Rom



Übergabe des Gesetzes. Nischenmosaik in Sta. Costanza in Rom



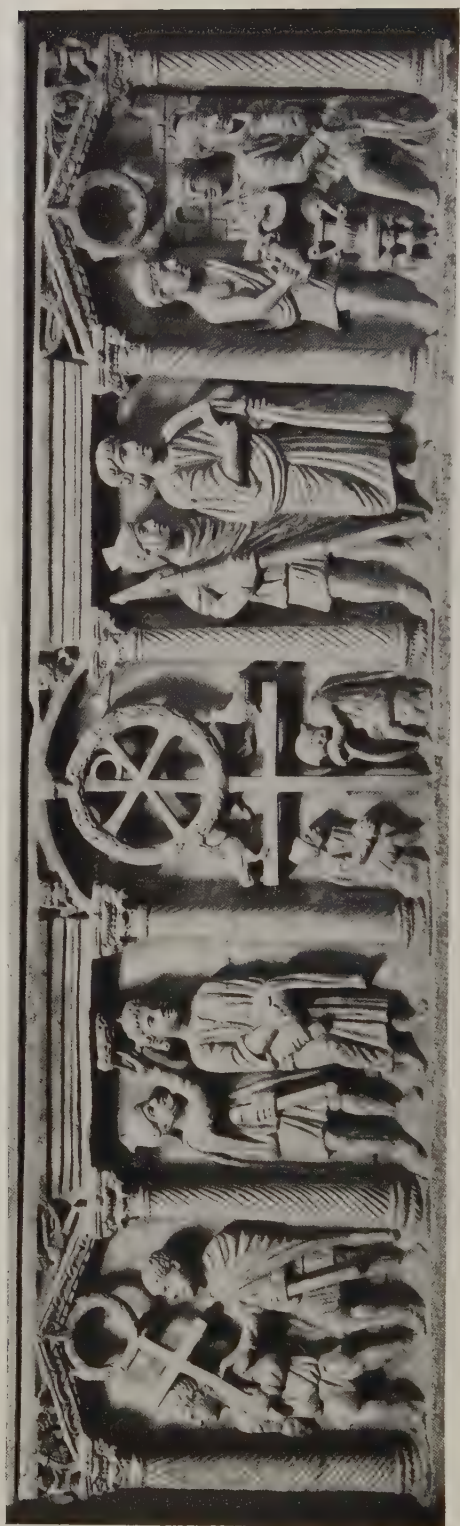
Christus zwischen den Aposteln. Apsismosaik in Sta. Pudenziana in Rom



Trennung Loths von Abraham. Mosaik im Langhaus von Sta. Maria Maggiore in Rom



Josua und der Engel; Heimkehr der Kundschafter aus Jericho. Mosaik im Langhaus von Sta. Maria Maggiore in Rom



Weinlese und guter Hirte. Passionsszenen. Sarkophagen. Rom, Museo Laterano



Oben: Orans, umgeben von Wunderszenen. Baumnischen-Sarkophag. Arles, Musée Lapidaire
 Unten: Christus, Brot und Fische segnend. Arkaden-Sarkophag. Arles, Musée Lapidaire



Die Gesetzesübergabe vor dem himmlischen Jerusalem. Prunk-Sarkophag des Gorgonius. Ancona, S. Ciriaco



Szenen aus dem Alten und Neuen Testament, in der Mitte das Bildnis der Verstorbenen. Syrakus, Museo Archeologico



Lehrender Christus (?). Rom, Museo Cristiano delle Terme



Der gute Hirte. Rom, Museo Laterano



Familienbildnis. Goldglasboden. Brescia, Museo Cristiano



Bronzelampen und Elfenbeinpyxis
 Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



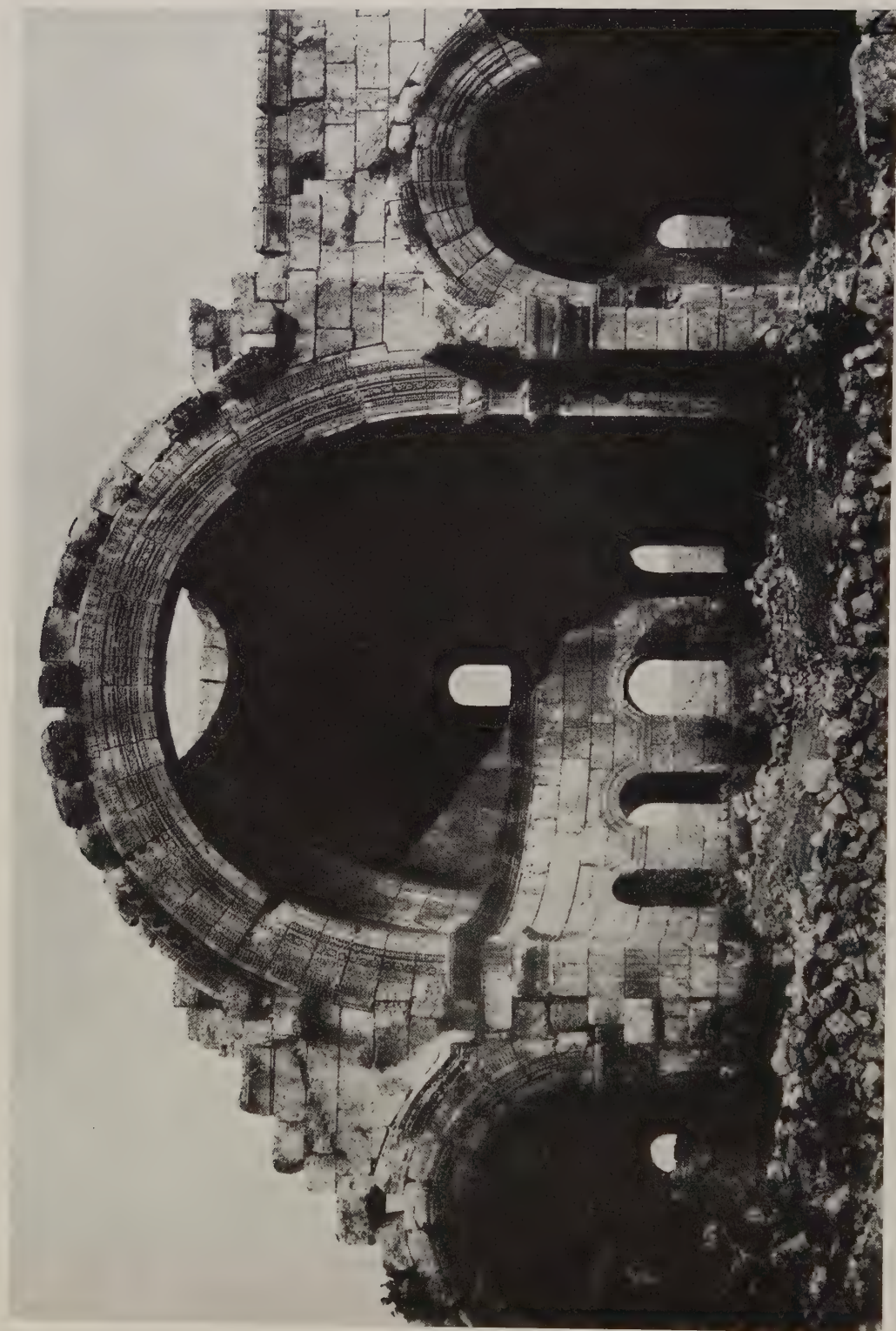
Oben: Die drei Jünglinge mit dem Engel im Feuerofen
 Unten: Thronender Christus. In Silber getriebene Reliefs
 eines Reliquiars. Mailand, S. Nazaro



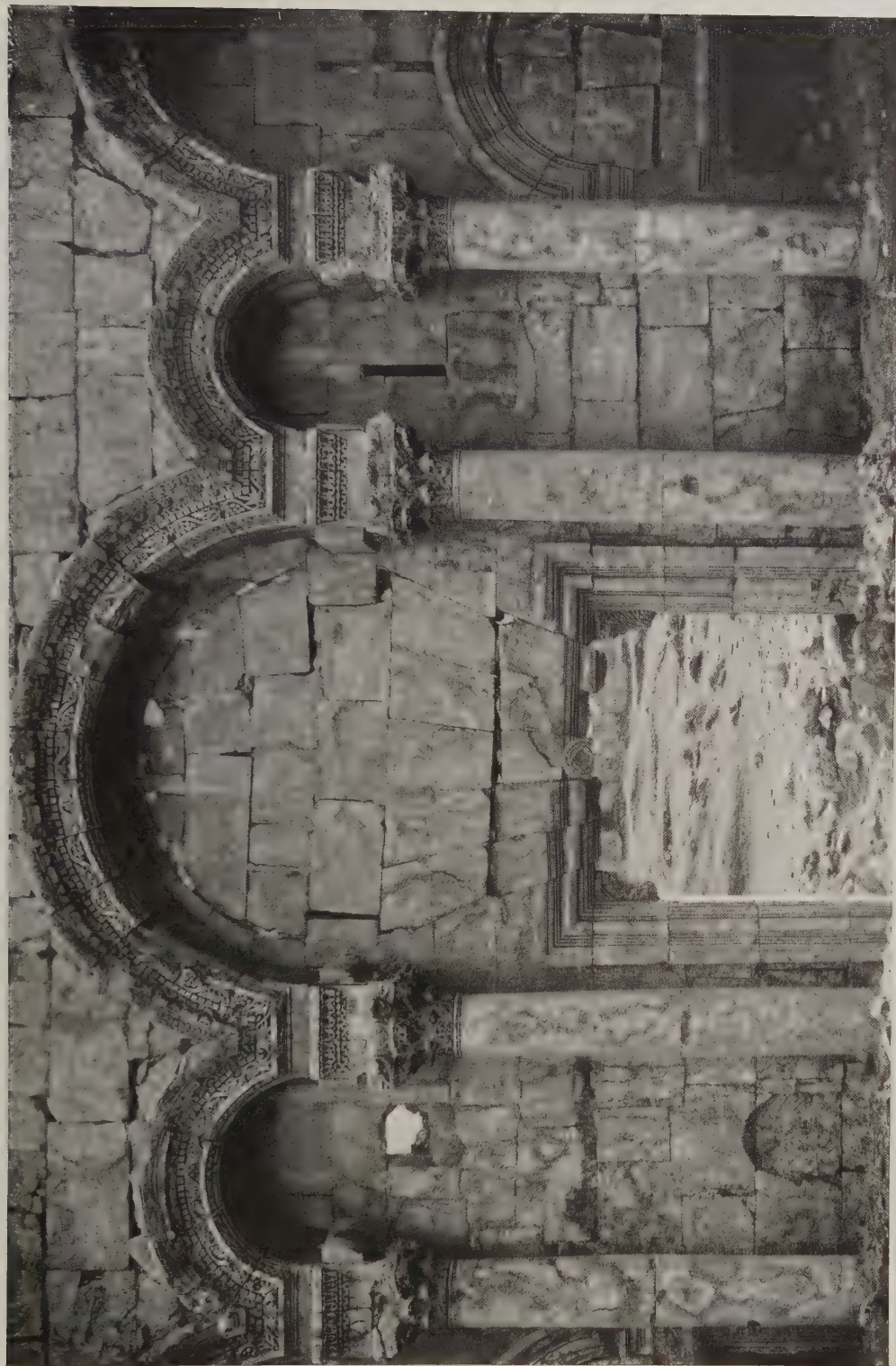
Oben: Basilika des Roten Klosters (Oberägypten), Kuppel über dem Trikonchos
 Unten: Ruinen der Basilika von Tebessa (Algier), Blick auf die Apsis



Weißes Kloster (Oberägypten), Ostwand des Seitennarthex der Basilika



Kloster Kalat-Semân (Nordsyrien), Ostbasilika, Chorinneres



Nordtor von Rusapha am Euphrat, Schmuckfassade



Oben: Bordüre mit der Personifikation der Hoffnung. Unten: Himmelfahrt Christi
Koptische Wand- und Apsismalereien in Bawit (Mittelägypten)



Koptische Stoffe: Kopti einer Frau. Berlin, Staatl. Museen, Ägyptische Abteilung
Seidenstickerei mit Szenen aus der Josephslegende, Sens, Kathedralschatz



Quadrigastoff. Brüssel, Kunstgewerbe-Museum



Verkündigungstoffs. Rom, Vatikan, Capella Sancta Sanctorum



Sanktuarium

Miniaturen aus einem altsyrischen Evangeliar.



Thronender Christus zwischen den Apostelfürsten

Etschmiadzin (Armenien), Patriarchal-Bibliothek



Untergang Pharaos. Miniatur aus dem Ashburnham-Pentateuch
Paris, Bibliothèque Nationale



Himmelfahrt Christi. Miniatur aus dem Rabula-Codex
Florenz, Biblioteca Laurenziana



Christus zwischen Aposteln. Schmalwand eines Marmorsarkophags aus Konstantinopel
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Kalkstein-Grabstele des Abtes Schenute aus dem Schenute-Kloster
bei Sohag. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Pan verfolgt eine Tänzerin. Koptisches Giebelbruchstück. Kairo, Koptisches Museum



Christusreiter. Kalksteinrelief aus Dér Amba-Schenute bei Sohag. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Isis als Stadtgöttin von Alexandrien. Elfenbeinrelief
vom Ambo Heinrichs II. Aachen, Münster



Anbetung der Magier. Elfenbeinpyxis
Wien, Kunsthistorisches Museum



Kathedra des Bischofs Maximian. Elfenbein. Ravenna, Dom



Darstellungen der Heilsgeschichte auf einer Alabaster-
säule des Altarbaldachins in S. Marco in Venedig



Holztür von Sta. Sabina in Rom (Ausschnitt)

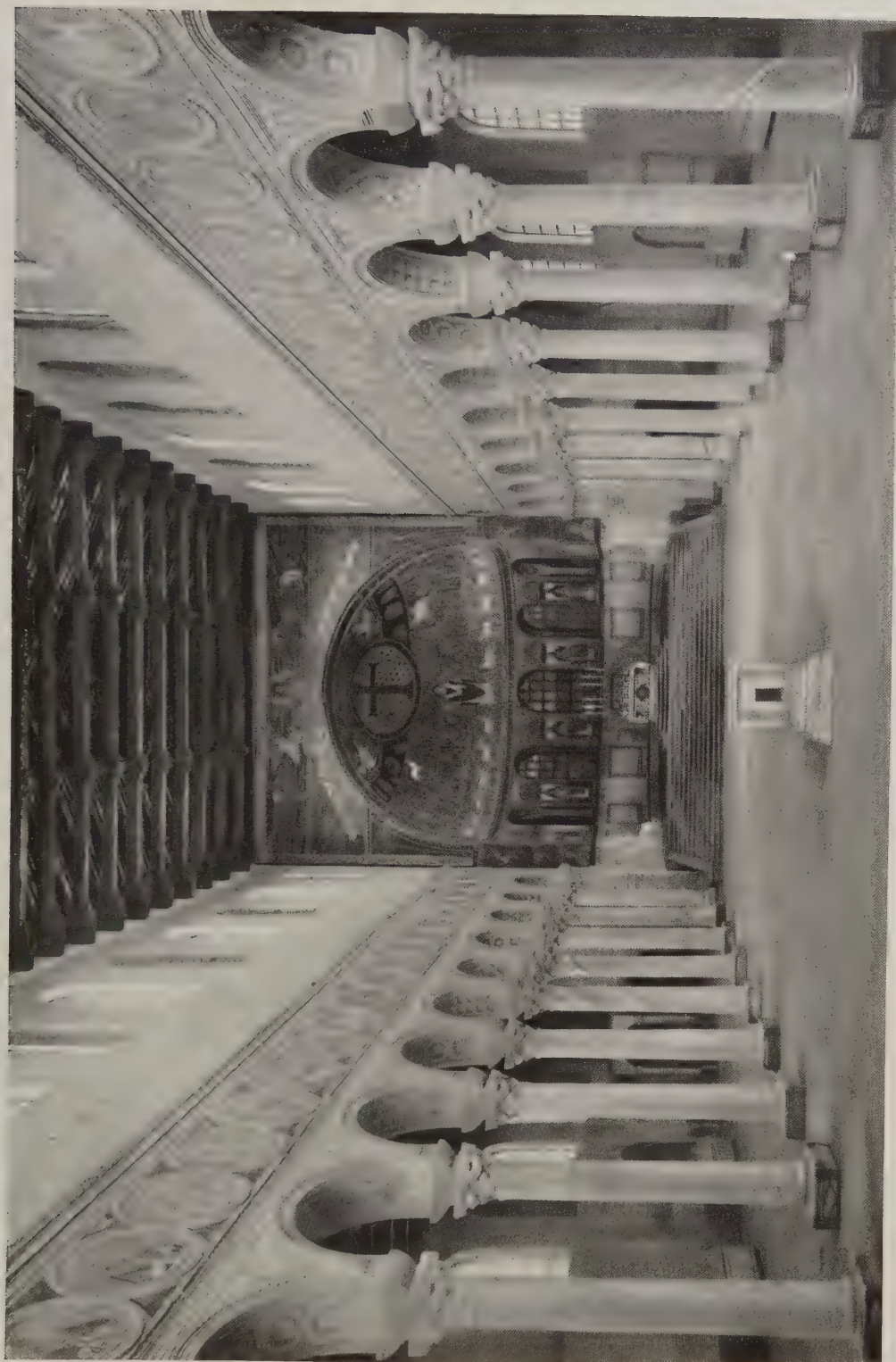
BYZANTINISCHE KUNST



Reh und Pfauen, aus Brunnen trinkend
Steinerne Zierplatte. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Demetrius-Basilika in Saloniki, Inneres nach Osten



S. Apollinare in Classe in Ravenna, Inneres nach Osten



S. Apollinare in Classe in Ravenna, Ansicht von Nordwesten



Basilika von Parenzo, Atrium



S. Vitale in Ravenna, Inneres gegen den Chor



Hagia Sophia in Konstantinopel, Inneres nach Nordwesten



Hagia Irene in Konstantinopel, Ansicht von Südosten und Inneres nach Osten



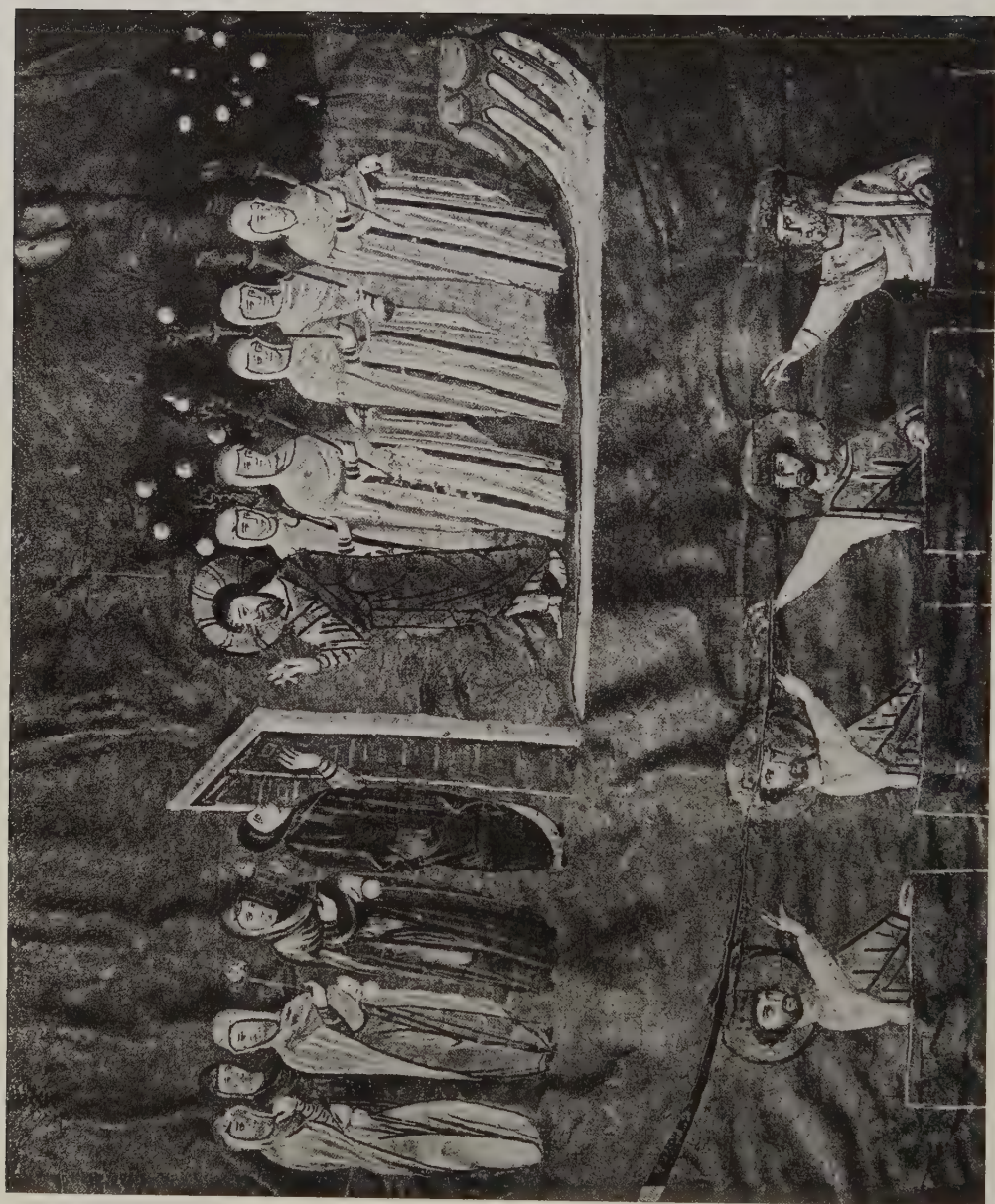
Abrahams Knecht und Rebekka. Miniatur aus der „Wiener Genesis“. Wien, Nationalbibliothek



Das Mahl des Pharaon. Miniatur aus der „Wiener Genesis“. Wien, Nationalbibliothek



Joseph und das Weib des Potiphar. Miniatur aus der „Wiener Genesis“. Wien, Nationalbibliothek



Gleichnis der klugen und törichten Jungfrauen. Miniatur aus einer Evangelienhandschrift
(Codex Rossanensis). Rossano, Bischöfliche Bibliothek



Christus vor Pilatus ; Reue und Tod des Judas. Miniatur aus einer Evangelienhandschrift
(Codex Rossanensis). Rossano, Bischöfliche Bibliothek



Der gute Hirte und der hl. Laurentius
Lünettenmosaikern im Mausoleum der Galla Placidia in Ravenna



S. Giovanni in Fonte (Baptisterium der Orthodoxen) in Ravenna, Inneres



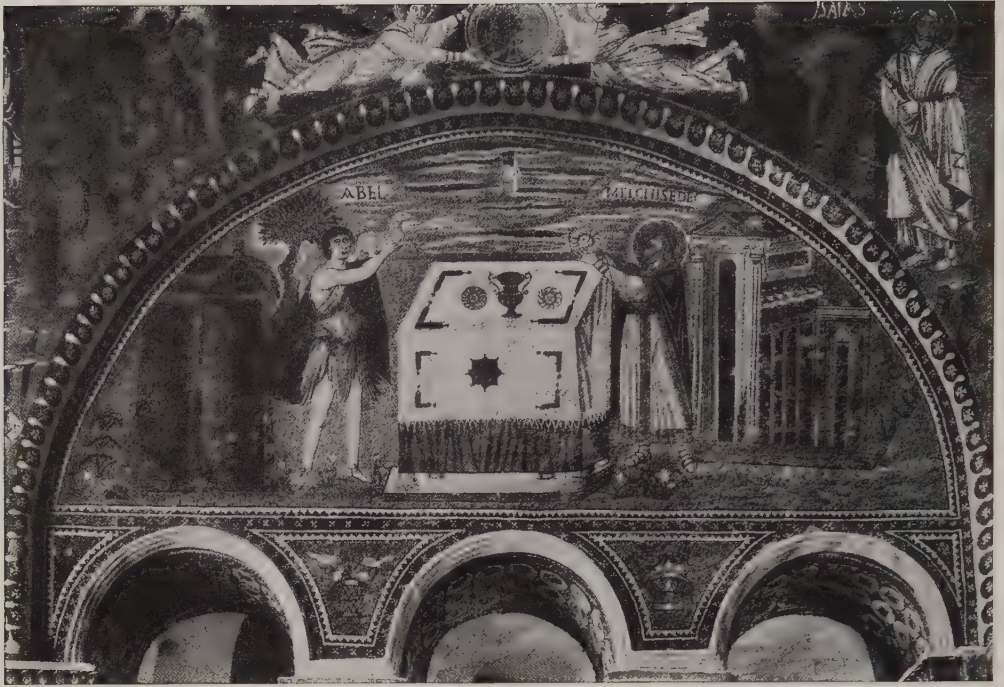
Reicher Fischzug und Brotvermehrung
Wandmosaiken in S. Apollinare Nuovo in Ravenna



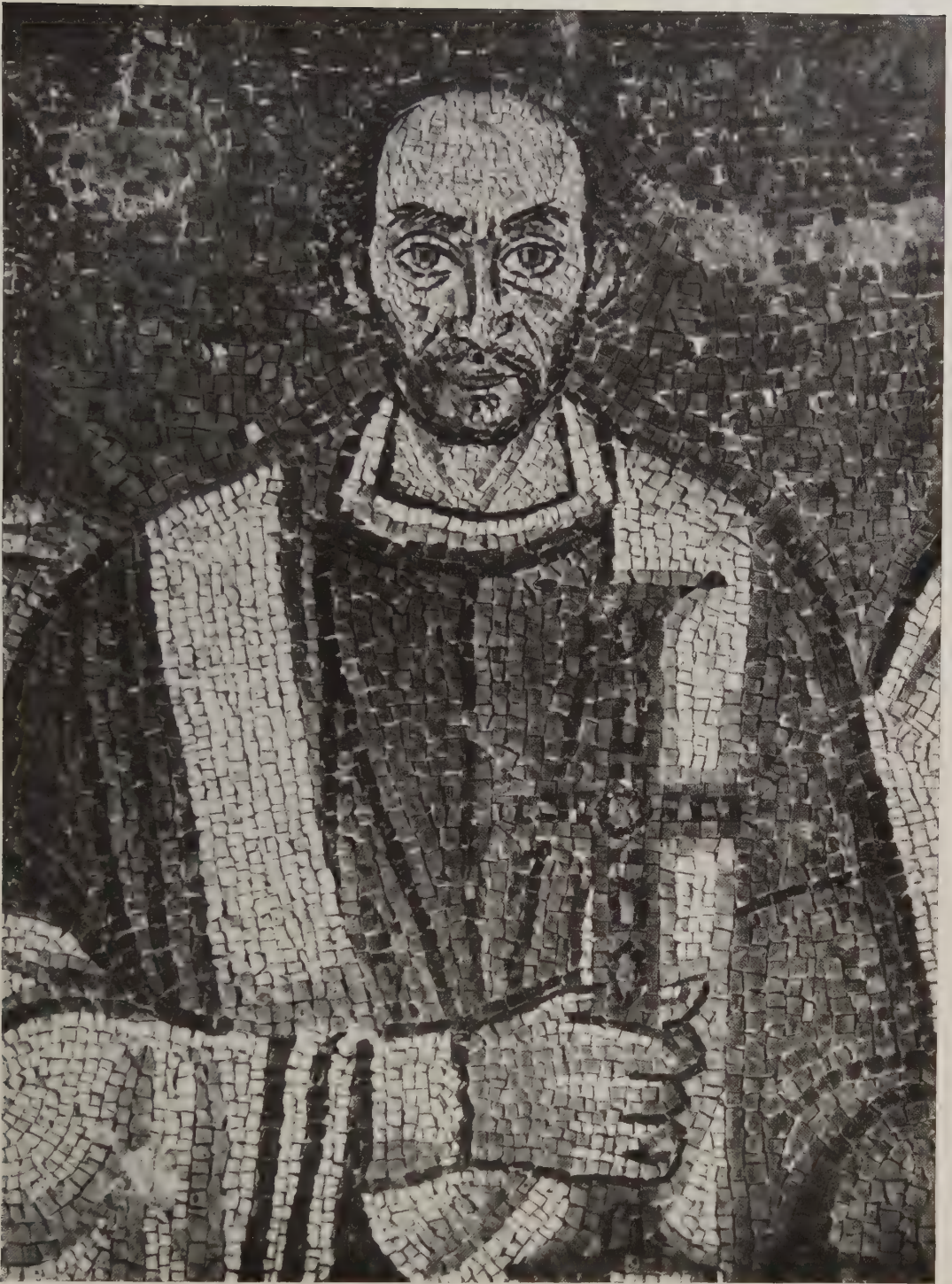
Christus auf Wolken zwischen Aposteln, Kirchenpatronen und Stiftern. Apsismosaik in S. Cosmas und Damian in Rom



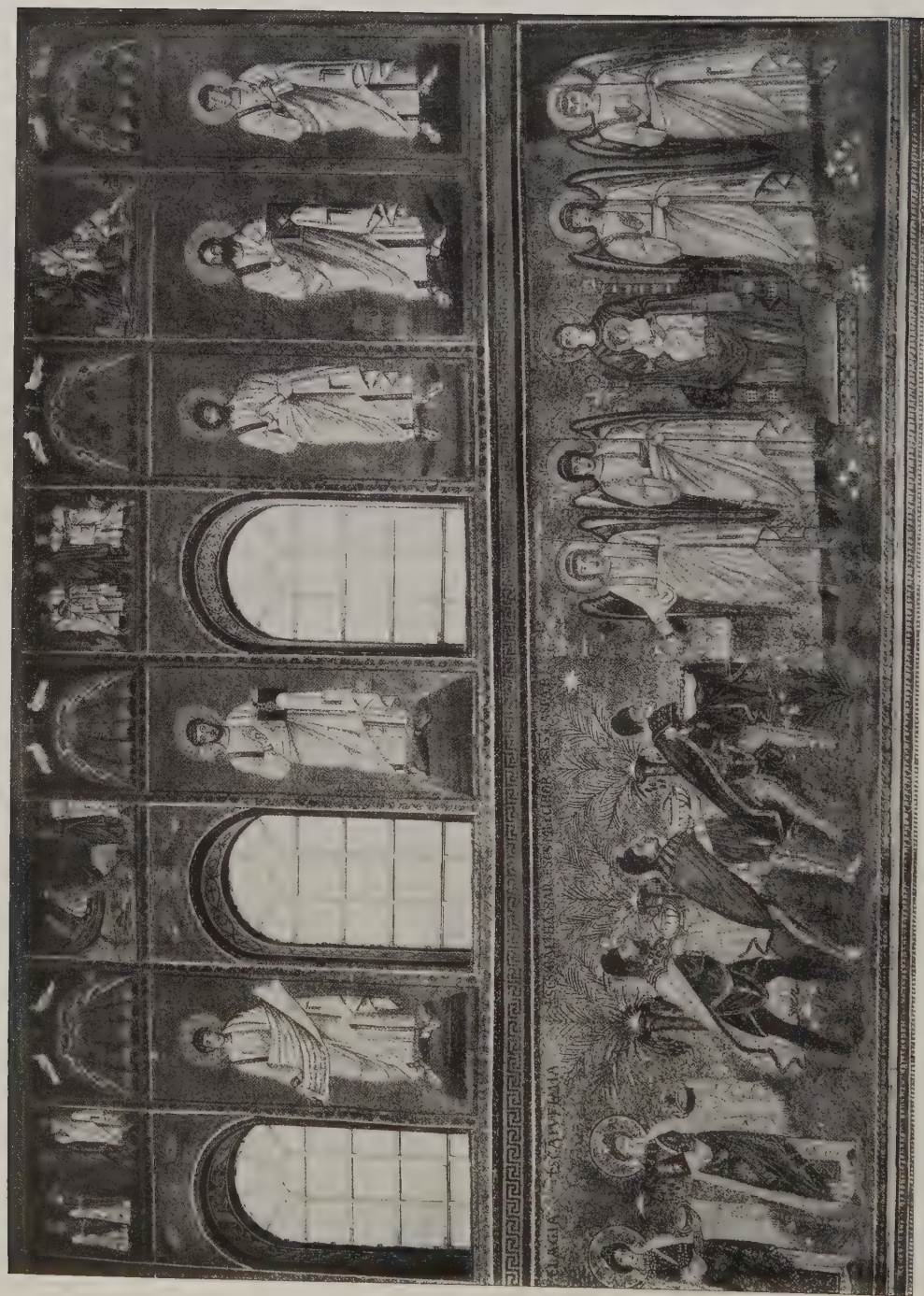
Christus zwischen Erzengeln, Vitalis und Ecclesius. Apsismosaik in S. Vitale in Ravenna



Abel und Melchisedek am Opfertisch; die Jünglinge im Feuerofen
Lünettenmosaiken in S. Vitale in Ravenna



Bildnis des Bischofs Maximian. Ausschnitt aus dem Mosaik des Kaisers Justinian mit Gefolge in S. Vitale in Ravenna



Wandsystem und Mosaik der Huldigung der Magier im Langhaus von S. Apollinare Nuovo in Ravenna



Märtyrer-Prozession. Ausschnitt aus dem Mosaik des Langhauses von S. Apollinare Nuovo in Ravenna



Maria mit dem Kinde zwischen den hl. Felix und Adaeuctus. Wandgemälde in der Comodilla-Katakomben in Rom



Der hl. Demetrius mit Stiftern. Mosaik in der Demetrius-Basilika in Saloniki



Oben: Gesetzesübergabe durch Christus. Sarkophag-Fragment. Ravenna, Museo Nazionale. Unten: Theodorus-Sarkophag. Ravenna, S. Apollinare in Classe



Verkündigungseengel. Relief. Konstantinopel, Ottomanisches Museum



Thronender Christus. Elfenbeintafel von einem
Diptychon. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Madonna mit Kind. Elfenbeintafel von einem
Diptychon. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Engel. Elfenbeintafel von einem
Diptychon. London, British Museum



Seidenweberei, sog. Bogenschützenstoff. Köln, Diözesan-Museum



Seidenweberei, sog. Elefantentuch. Aachen, Münsterschatz, Karls-Schrein



Kapitelle im Atrium von S. Marco in Venedig



Kapitelle im Langhaus von S. Marco in Venedig



Korbbkapitell mit Widdern und Würfelkapitell mit Akanthus. S. Marco in Venedig



Koptisches Korbkapitell
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



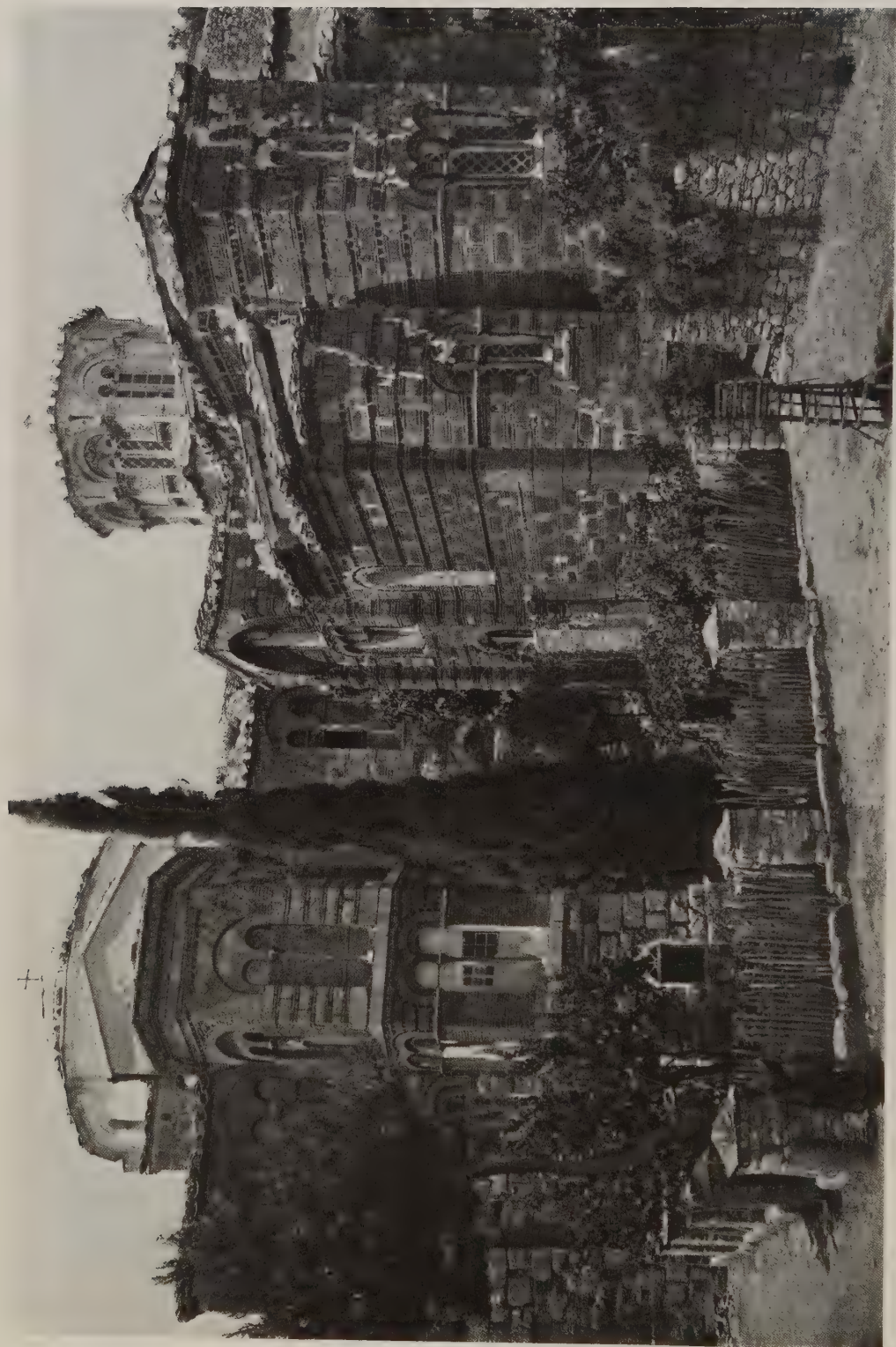
Mittelbyzantinisches Kämpferkapitell
in der Evangelistria von Mistra (Südgriechenland)



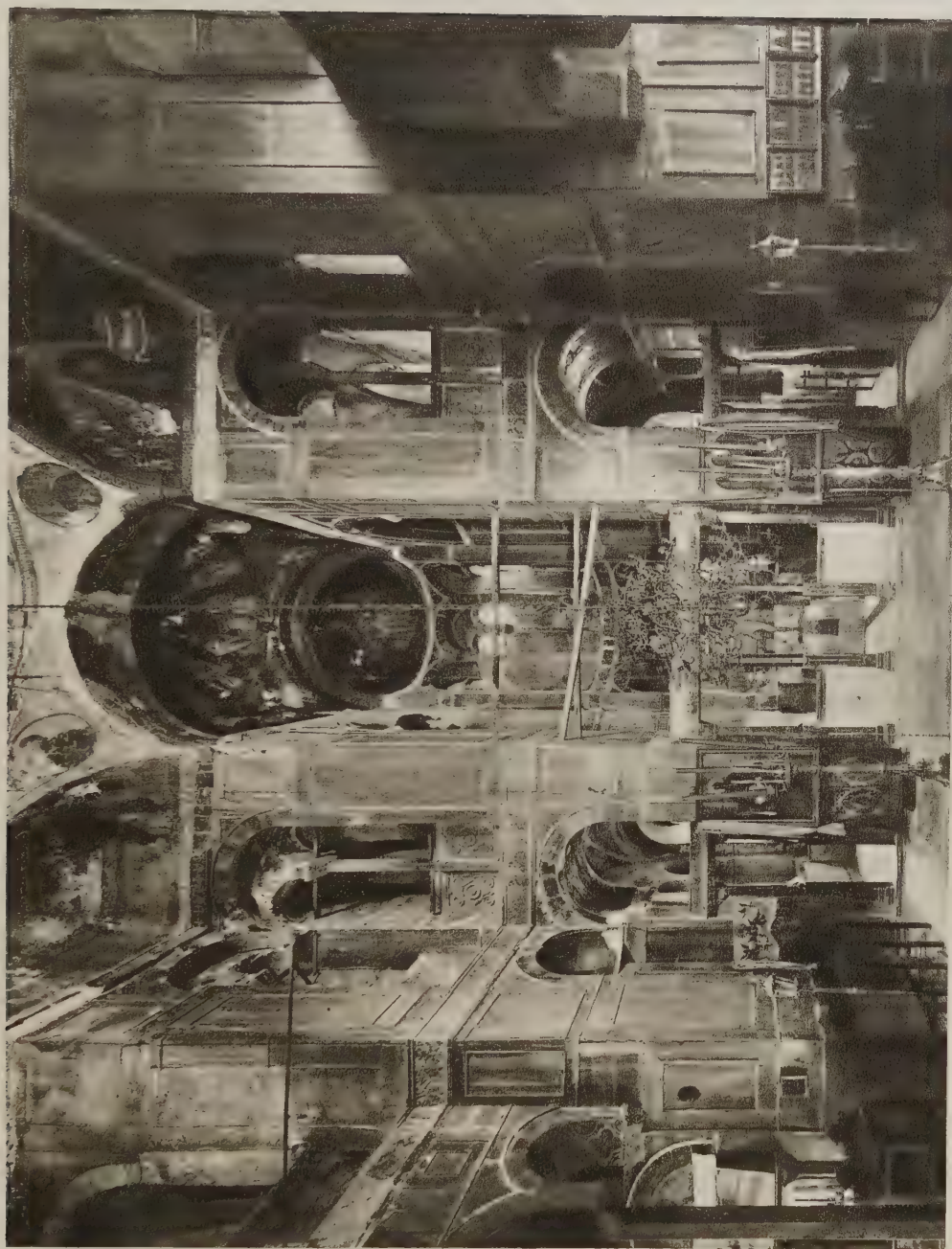
Oben: Klosterkirche von Sanahín (Armenien), Gesamtansicht
 Unten: Klosterkirche von Achthamar im Wan-See, Ansicht von Osten



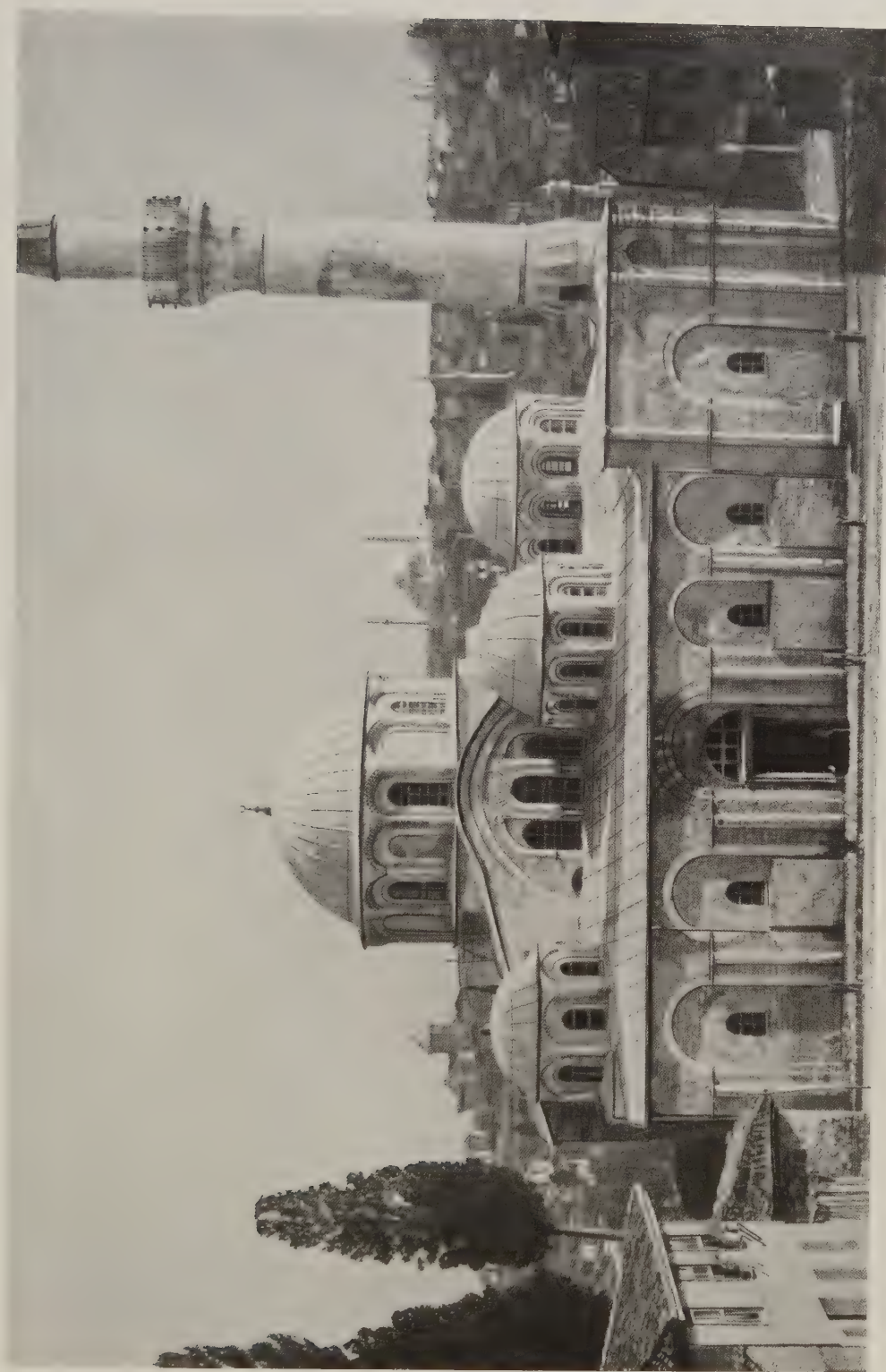
Adam und Eva. Relief an der Nordwand der Klosterkirche von Achthamar



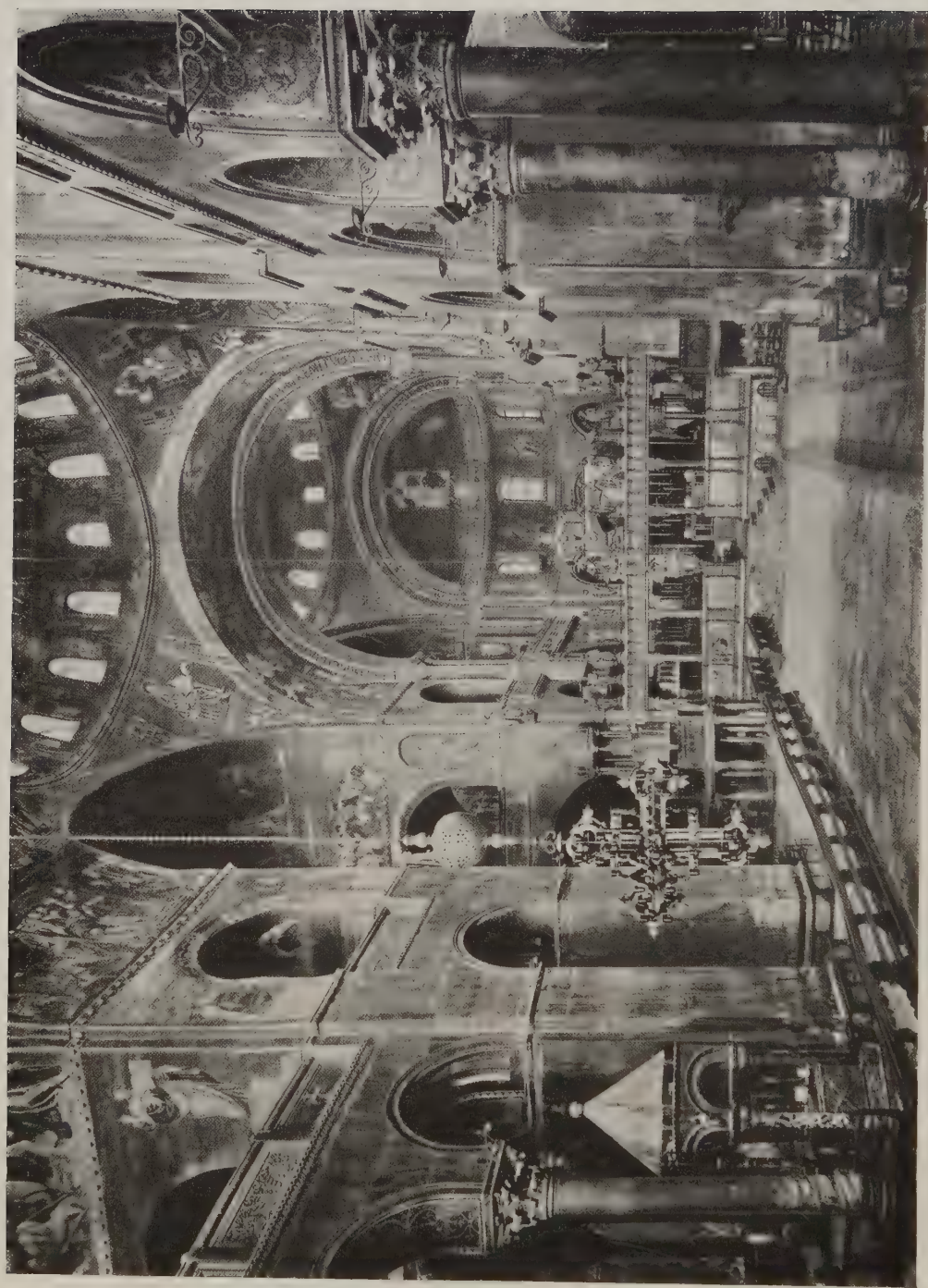
Katholikon und Nebenkirche von Hosios Lucas (Stiris in Phocis), Choransicht



Katholikon von Hosios Lucas (Stiris in Phocis), Kuppelraum nach Osten



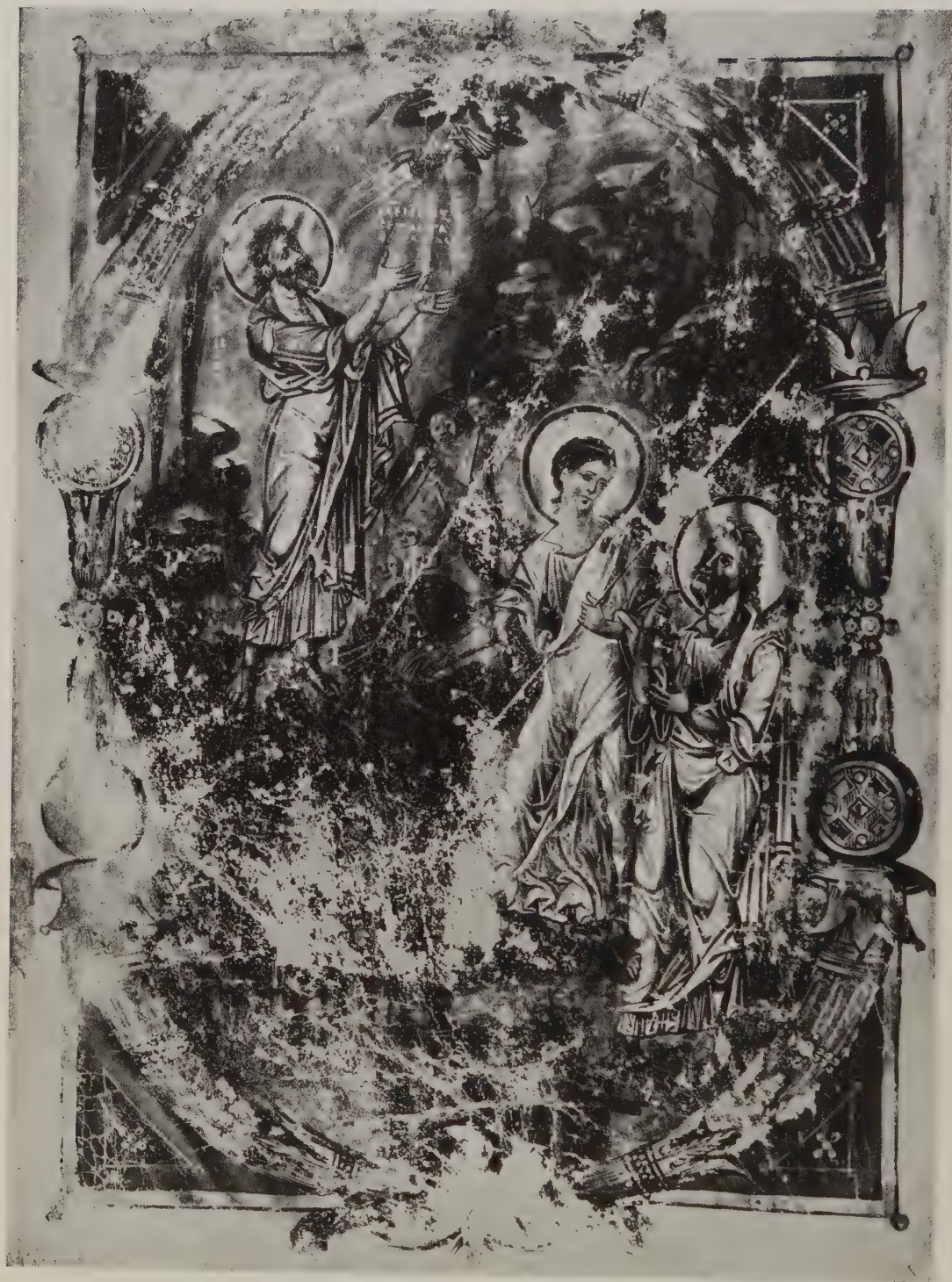
Chorakirche (Kachrije-Djami) in Konstantinopel, Ansicht von Westen



S. Marco in Venedig, Inneres nach Osten



Links: Bekehrung Sauls; rechts: David und Salomo und die Sängerschöre. Miniaturen aus dem Kosmas-Codex
Rom, Biblioteca Vaticana



Vision Ezechiels. Miniatur aus einer Gregorhandschrift. Paris, Bibliothèque Nationale



Evangelist Markus. Miniatur aus dem Codex Sinaiticus. Paris, Bibliothèque Nationale



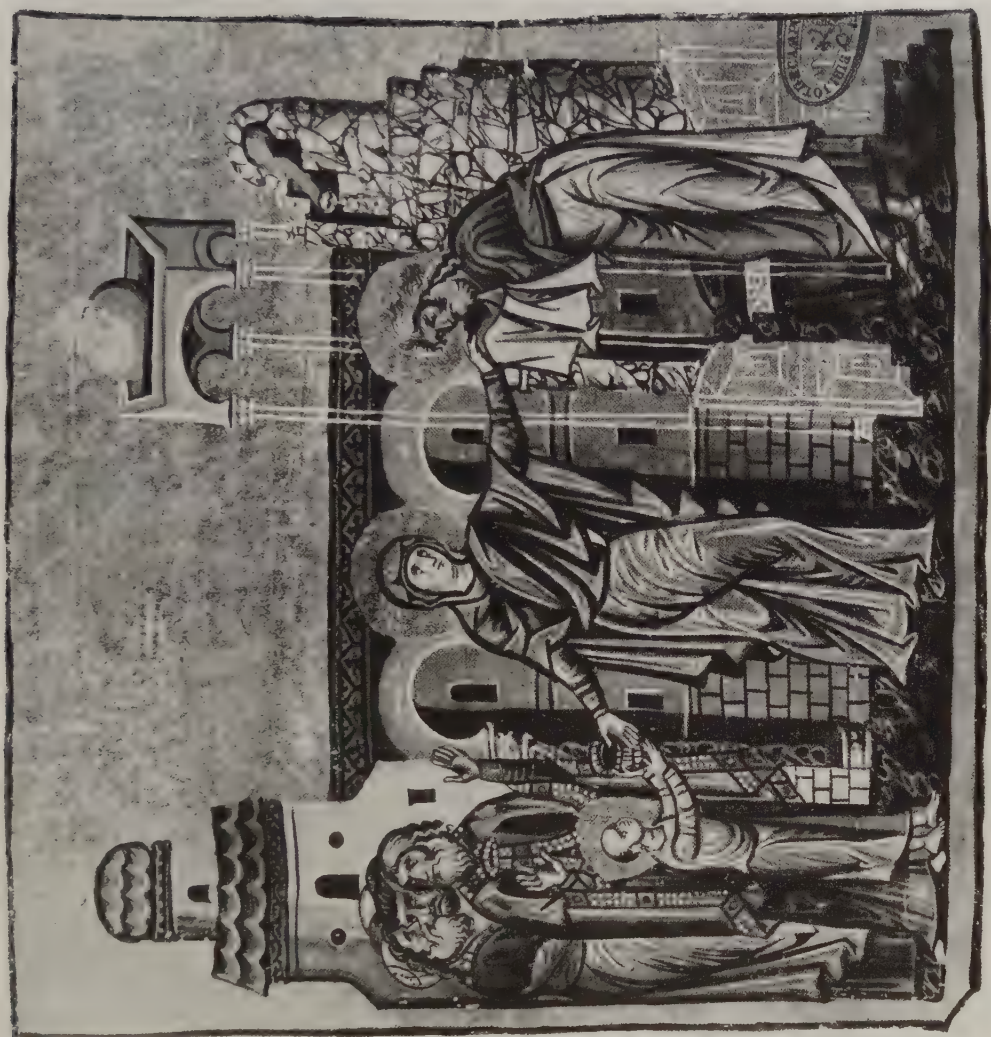
Erhöhung Davids (zwischen Sophia und Prophetia). Miniatur aus dem Psalter
Codex Graec. 139. Paris, Bibliothèque Nationale



Kaiser Nikephorus III. zwischen dem hl. Johannes Chrysostomus und dem Erzengel Michael. Miniatur aus den Homilien des hl. Chrysostomus. Paris, Bibliothèque Nationale



Martyrium des hl. Paphnutius. Miniatur aus dem Menologium Basilios II. Rom, Biblioteca Vaticana



Maria übergibt dem Priester Simeon einen Purpurschleier. Miniatur aus den
Homilien des Jacobus Monacus. Rom, Biblioteca Vaticana



Ikone des hl. Panteleimon. Temperagemälde. Kiew, Museum
der Geistlichen Akademie



Ikone der Verklärung Christi. Glasmosaik. Paris, Louvre



Szenen aus der Geschichte Josephs, Kuppelmosaik der Vorhalle von S. Marco in Venedig



Anastasis (Christus in der Vorhölle). Mosaik im Katholikon von Hosios Lucas (Stiris in Phocis)



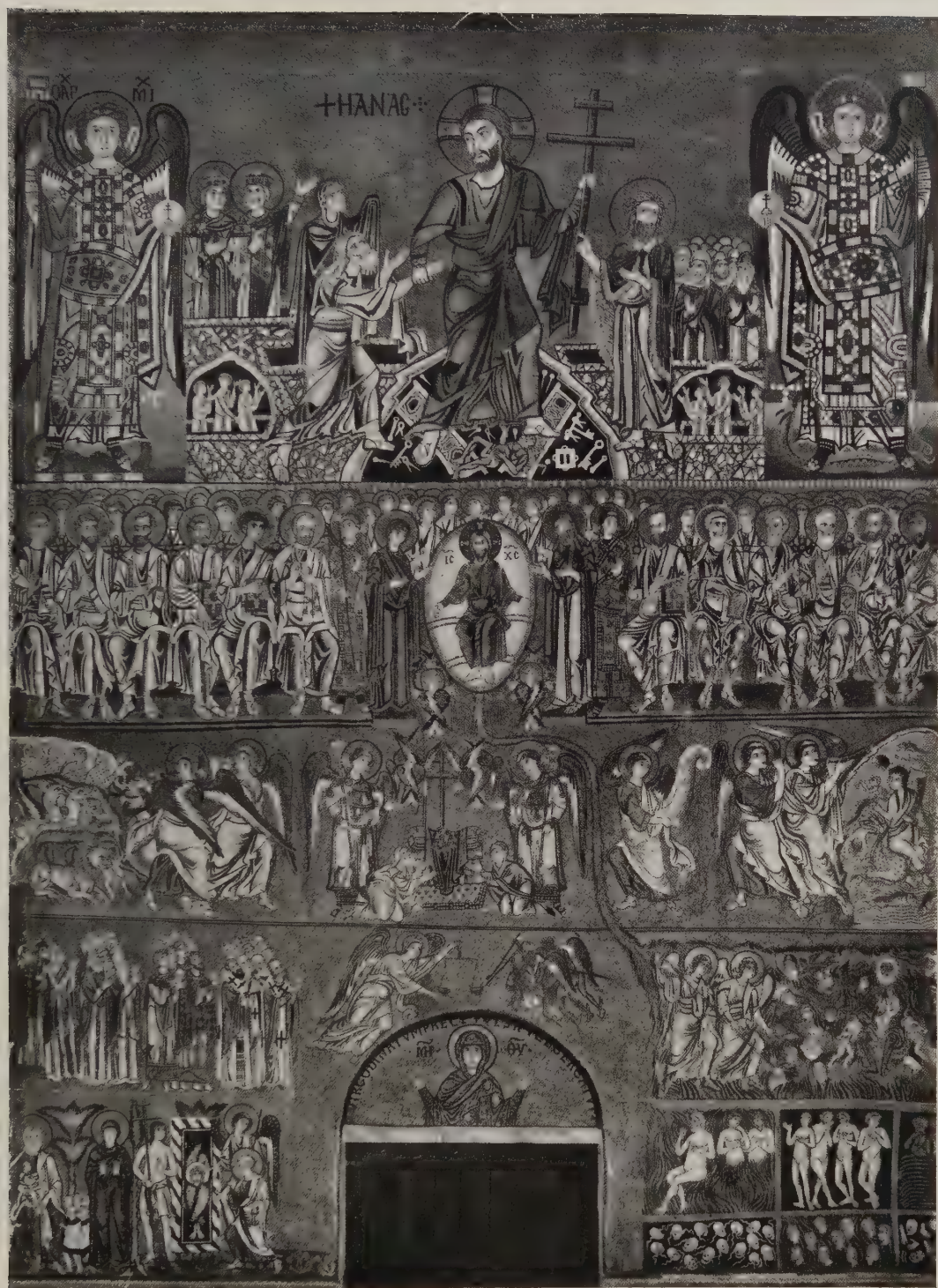
Christus als Lehrer. Lünettenmosaik über der Königstür des Katholikons
von Hosios Lucas (Stiris in Phocis)



Apsismosaik des Doms von Monreale



Mosaiken der Eingangswand des Doms von Monreale



Mosaiken der Eingangswand des Doms von Torcello



Marmorikone der Elëusa (Mutter der Barmherzigkeit). Venedig, S. Marco



Thronende Madonna. Elfenbein. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Hostienschale aus Steatitstein, Xeropotamu (Athos)



Elfenbeintriptychon von Harbaville. Paris, Louvre



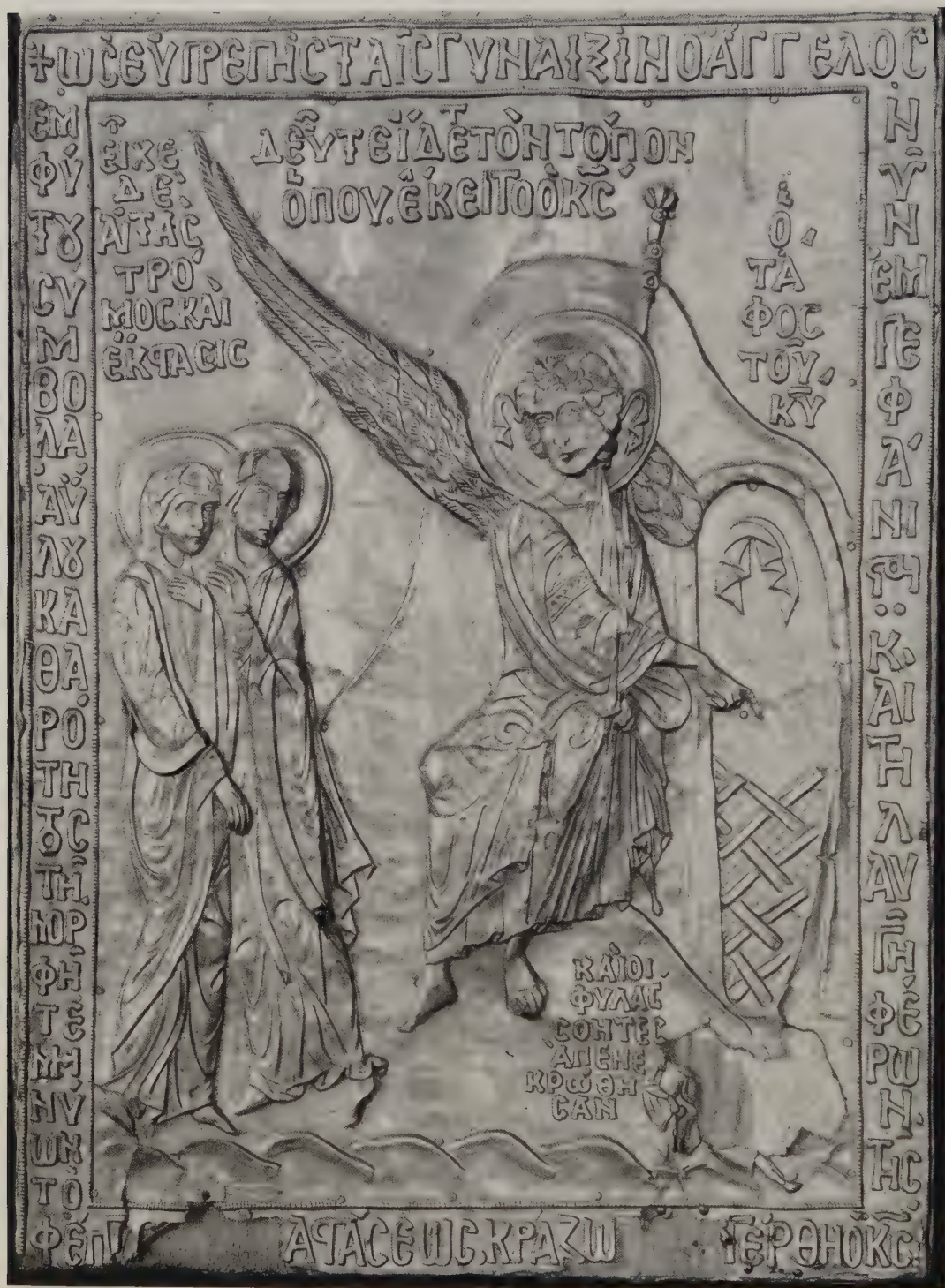
Sternkasten aus Elfenbein. Deckel- und Seitenansicht. Paris, Musée de Cluny



Reliquienkreuz mit Zellenschmelz. Rom, Vatikan, Cappella Sancta Sanctorum



Kreuzigung. Zellenschmelz-Tafel von einer Staurothek. München, Residenzmuseum, Reiche Kapelle



Die Marien am Grabe Christi. Vergoldete Silbertreibarbeit von einem Reliquiar
 Paris, Louvre



Cherub. Emailtafel von der Pala d'Oro (Altartafel) von S. Marco in Venedig



Sog. Tauben- und Greifenstoff. Sens, Kathedralschatz



Dalmatika Leos III. (Rückseite mit der Verklärung Christi). Rom, St. Peter, Sakristei



Mistra (Peloponnes). Blick auf Stadt, Kloster und Burg

CHRISTLICHE KUNST DES NORDENS
IM ERSTEN JAHRTAUSEND



Grabstein aus Moselkern. Bonn, Provinzialmuseum



Grabmal des Theoderich in Ravenna



Eleucadius-Ziborium in S. Apollinare in Classe in Ravenna



Oben: St. Jean in Poitiers, Ansicht von Osten. Unten: St. Laurent in Grenoble, Inneres



Oben: Sigwald-Platte im Baptisterium des Doms von Cividale
 Unten: Merowingischer Sarkophag in St. Pierre in Moissac



Quintanilla de las Viñas (Burgos), Eremitenkapelle



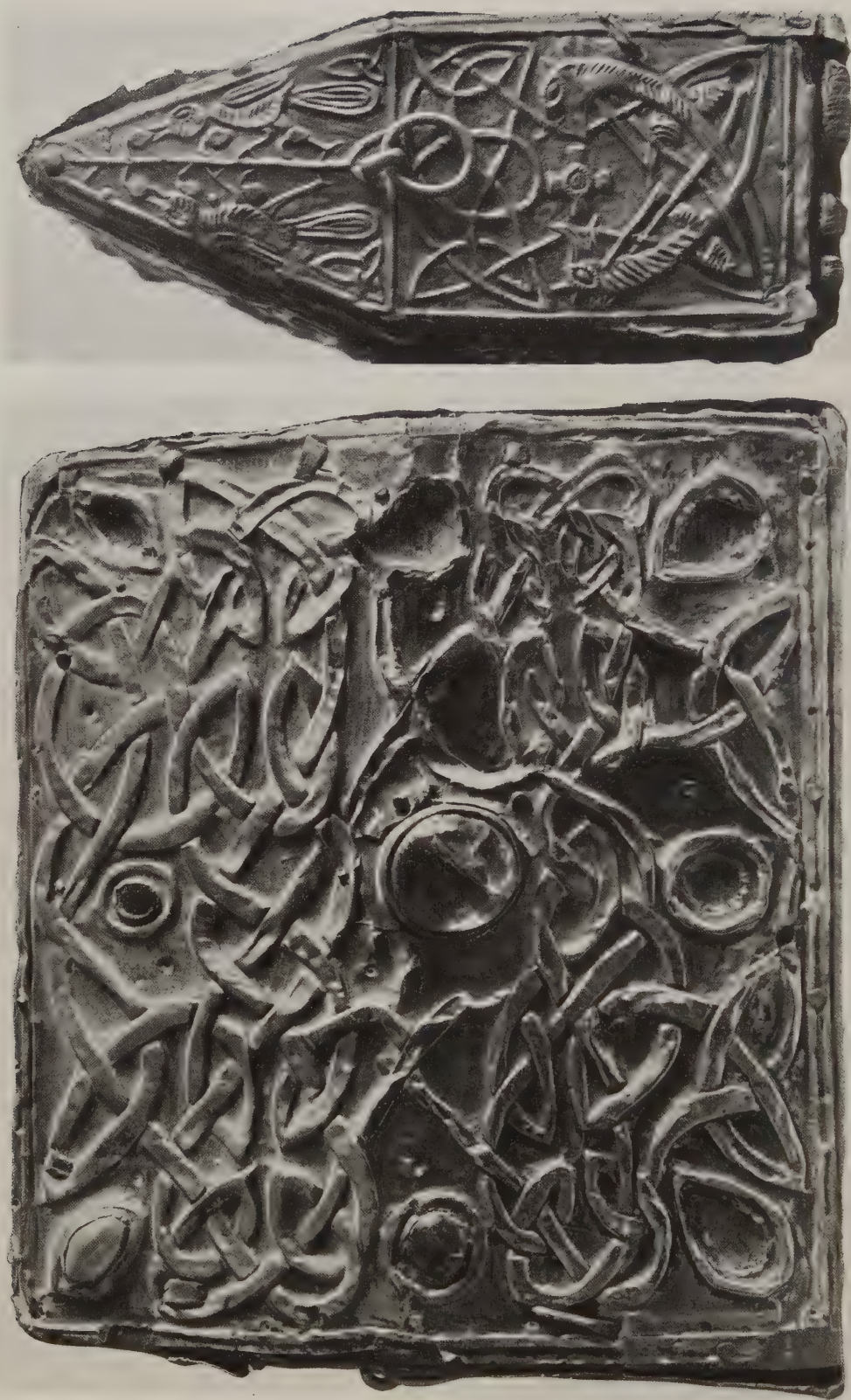
San Pedro de la Nave in Zamora, Inneres



Recceswinth-Krone aus einem Priestergrab bei Toledo
Paris, Musée de Cluny



Tassilo-Kelch. Kupfer, vergoldet. Kremsmünster, Stift



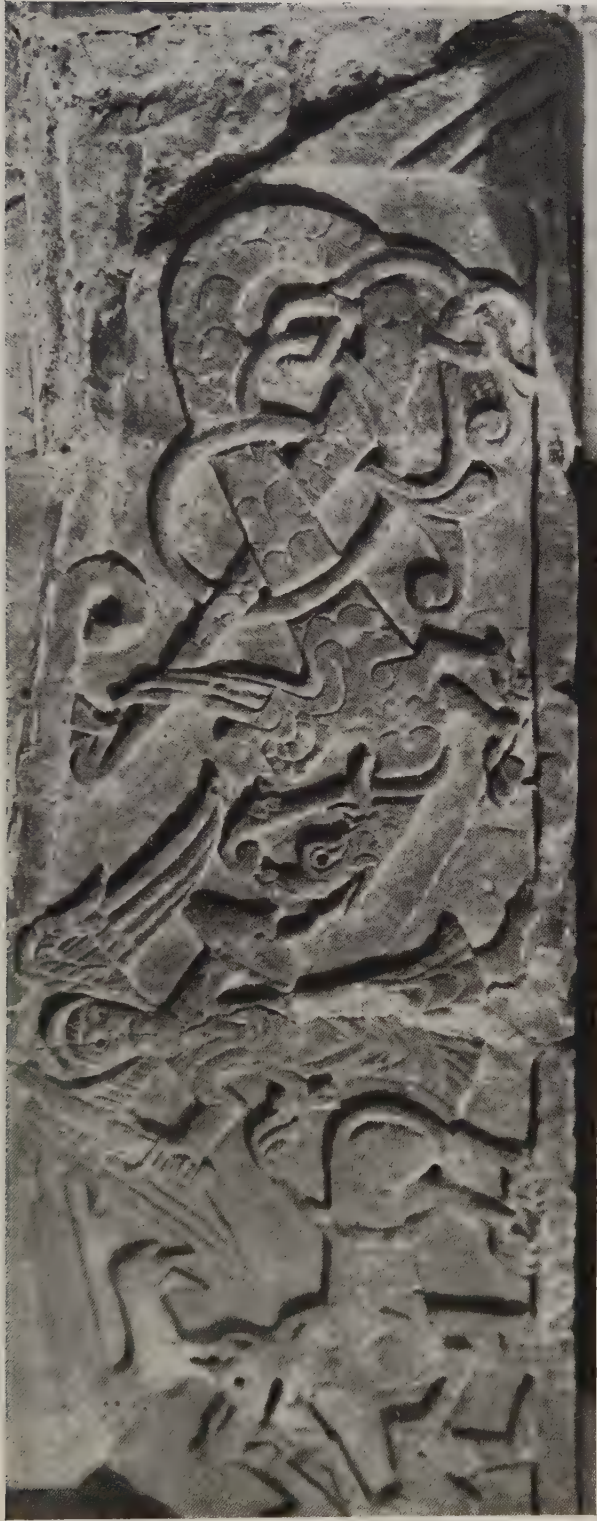
Taschen-Reliquiar. Treibarbeit in vergoldetem Kupfer. Chur, Domschatz



Stirnblech des Agilulf-Helmes. Getriebenes Goldblech. Florenz, Museo Nazionale



Teilschnitzerei vom Oseberg-Schiff. Oslo, Universitäts-Museum



Türsturz vom nördlichen Querschiff des Münsters von Southwell



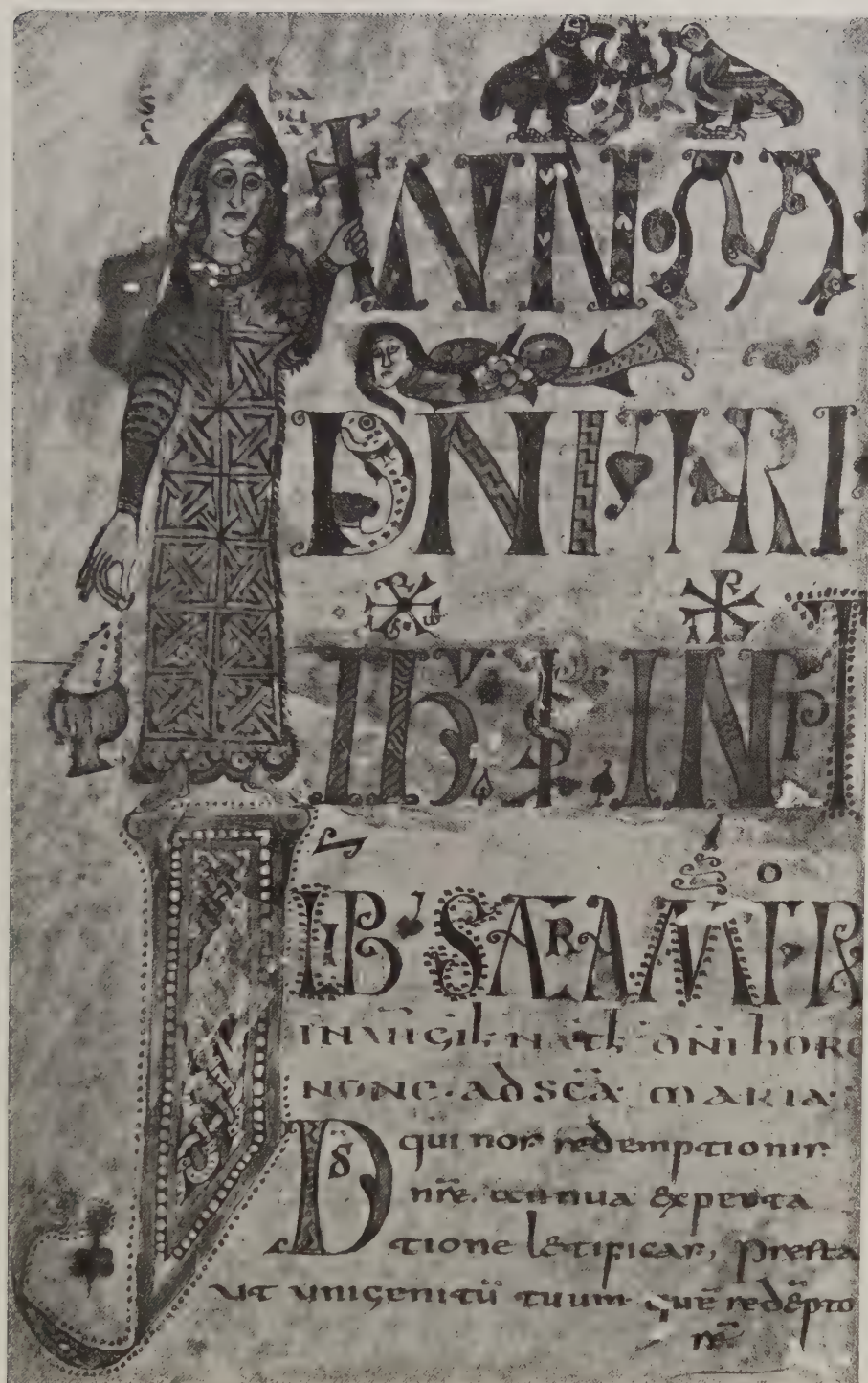
Majestas Domini. Miniatur aus dem Gudohinus-Evangeliar
Autun, Bibliothèque Municipale



Arkadenbogen mit Kreuz. Miniatur aus dem Sacramentarium Gelasianum
Rom, Biblioteca Vaticana



Bild eines Gesetzgebers mit Stab und Schrifftafel. Miniatur aus den Leges barbarorum. St. Gallen, Stiftsbibliothek



Maria mit dem Rauchfaß. Miniatur aus dem Sakramentar aus Gellone
Paris, Bibliothèque Nationale



Evangelistensymbol. Miniatur aus dem Evangeliar aus Durrow
Dublin, Trinity College



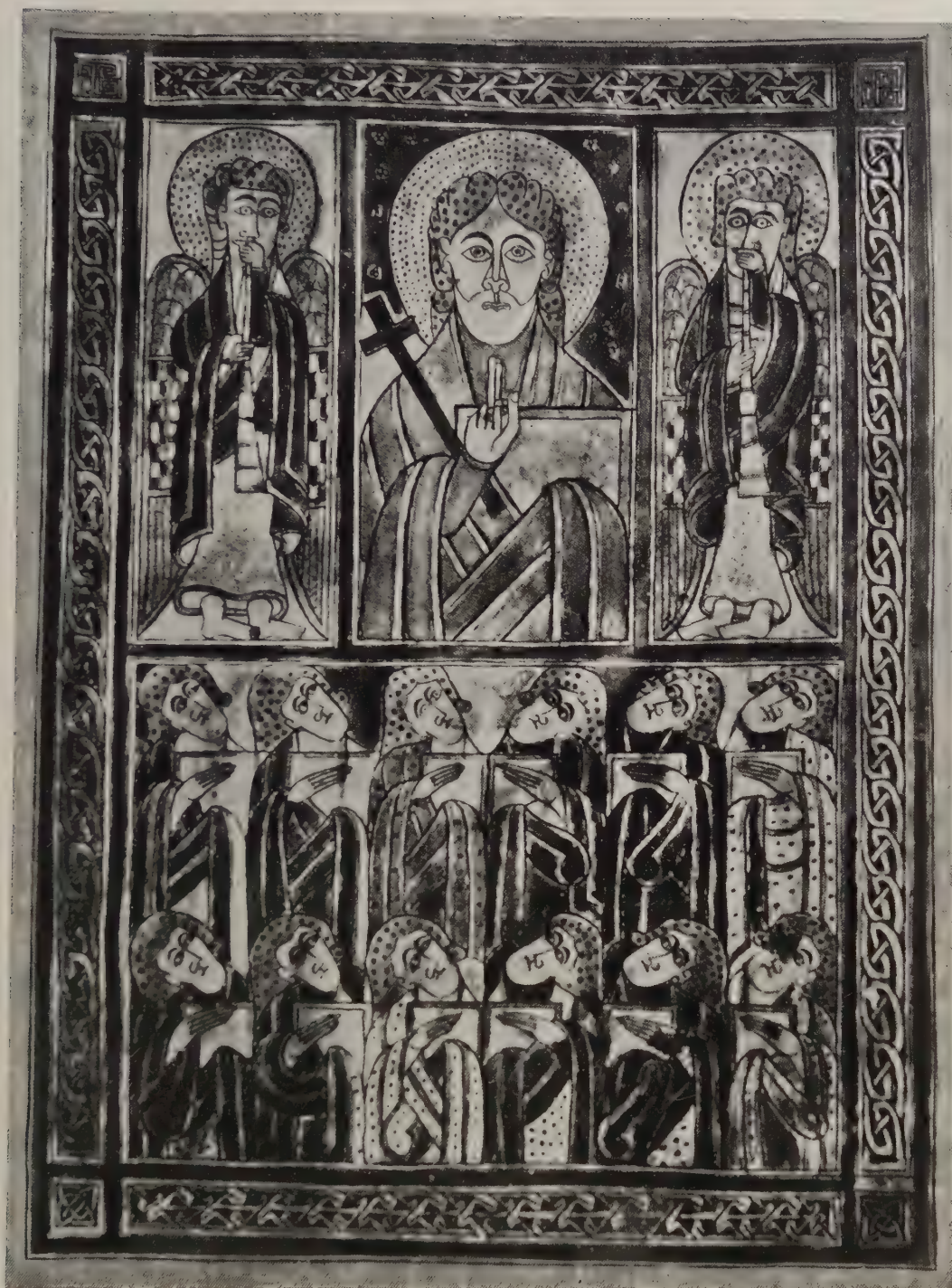
Zierseite mit Tierornamenten. Miniatur aus dem Evangeliar aus Durrow
Dublin, Trinity College



Initial IN. Miniatur aus dem Evangeliar aus Kells (Book of Kells)
Dublin, Trinity College



Evangelist. Miniatur aus dem Book of Kells. Dublin, Trinity College



Christus und die Apostel. Miniatur aus einem Evangelienbuch
St. Gallen, Stiftsbibliothek



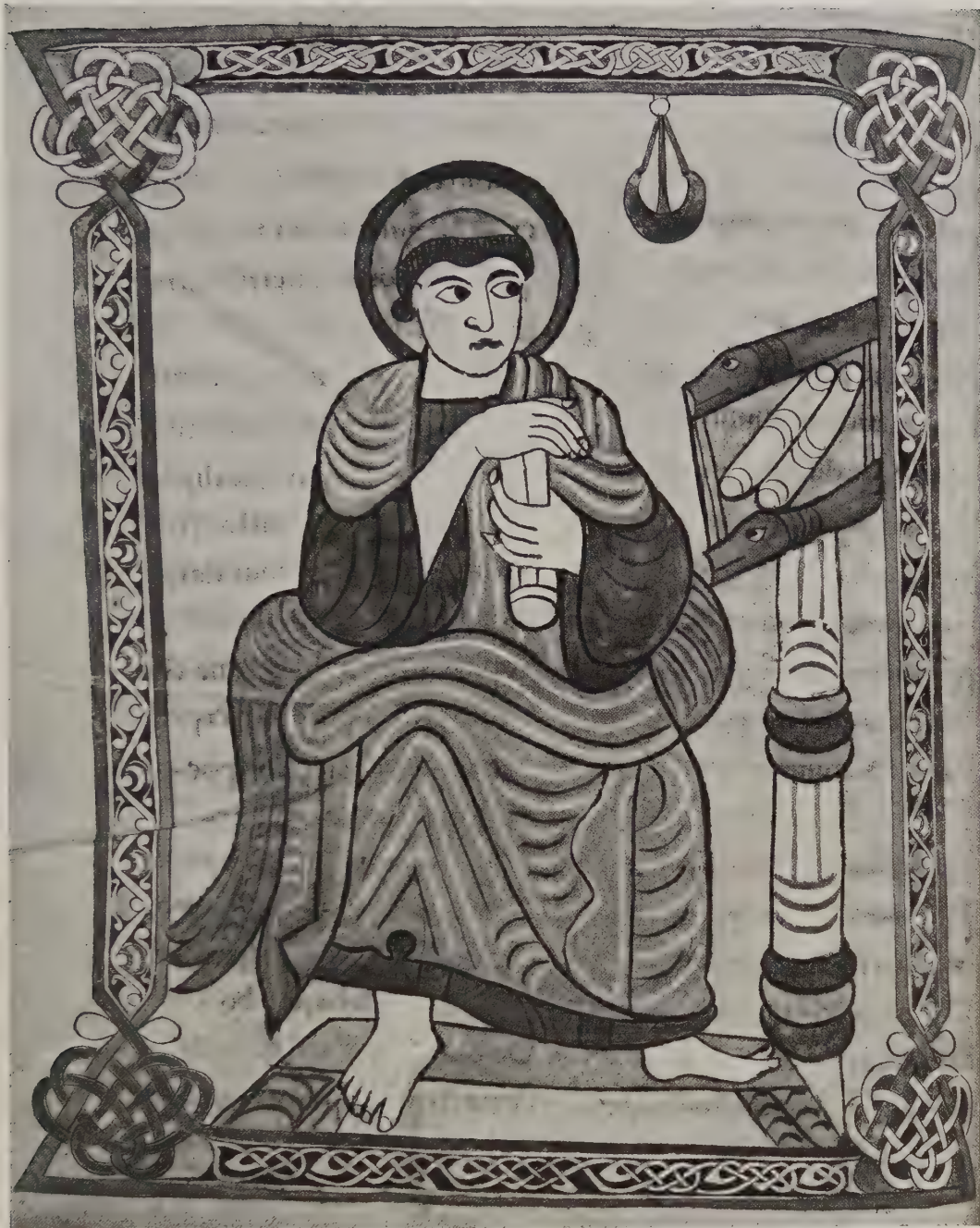
Evangelistensymbol. Miniatur aus einem Echternacher Evangeliar
Paris, Bibliothèque Nationale



Evangelist Matthäus. Miniatur aus dem Evangeliar aus Lindisfarne
London, British Museum



David im Kreise der Musikanten und Tänzer. Miniatur aus einem Psalter
London, British Museum



Evangelist Johannes. Miniatur aus dem Cutbercht-Evangeliar
Wien, Nationalbibliothek



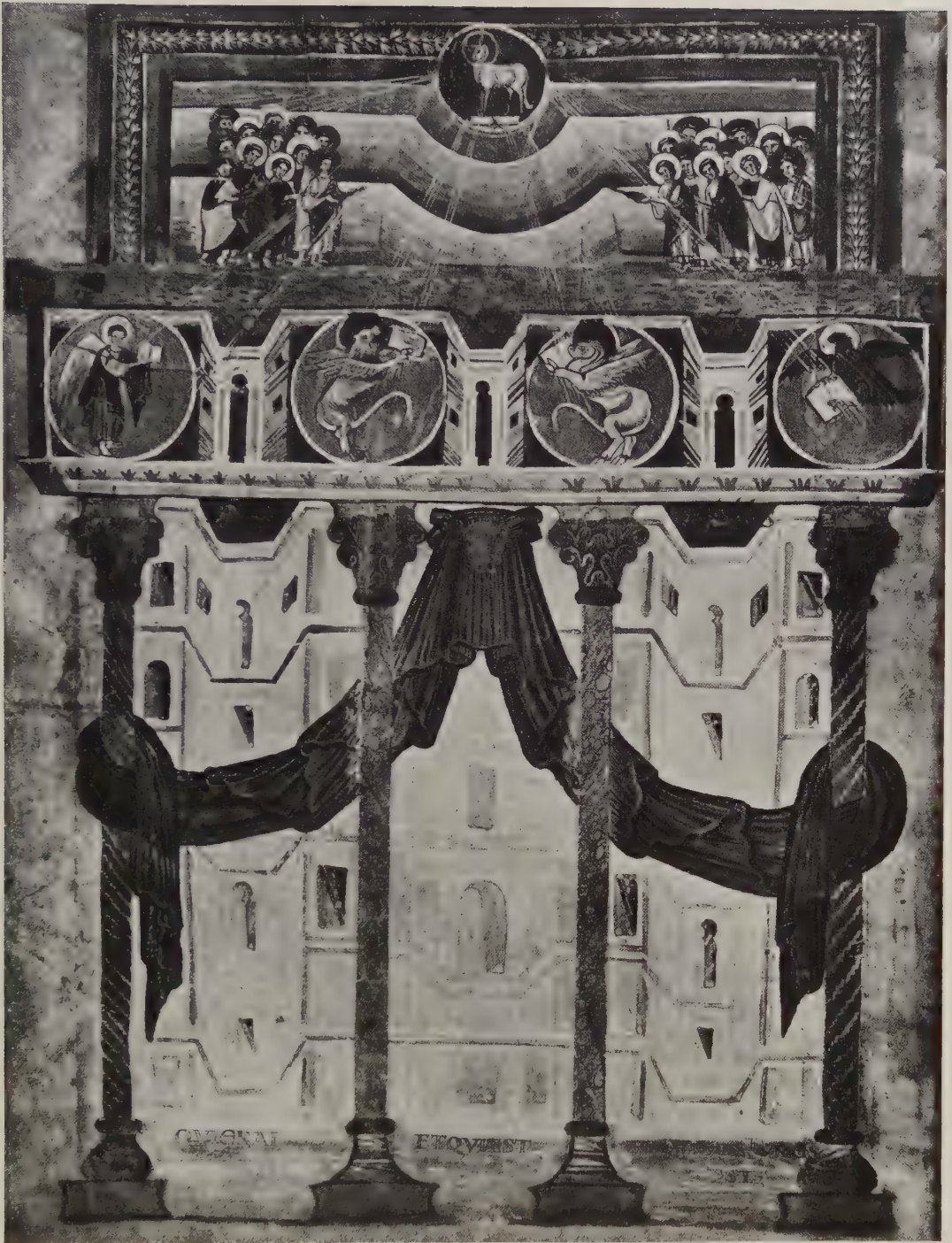
Thronender Christus. Miniatur aus dem Godescalc-Evangeliar
Paris, Bibliothèque Nationale



Evangelist Lukas. Miniatur aus dem Ada-Evangeliar. Trier, Stadtbibliothek



Lebensbrunnen. Miniatur aus dem Godescalc-Evangeliar
Paris, Bibliothèque Nationale



Ecclesia-Symbol. Miniatur aus dem Evangeliar aus St. Médard in Soissons
Paris, Bibliothèque Nationale



Vivianus überreicht Karl das Buch. Widmungsbild
Miniatur aus der Bibel Karls des Kahlen. Paris, Bibliothèque Nationale



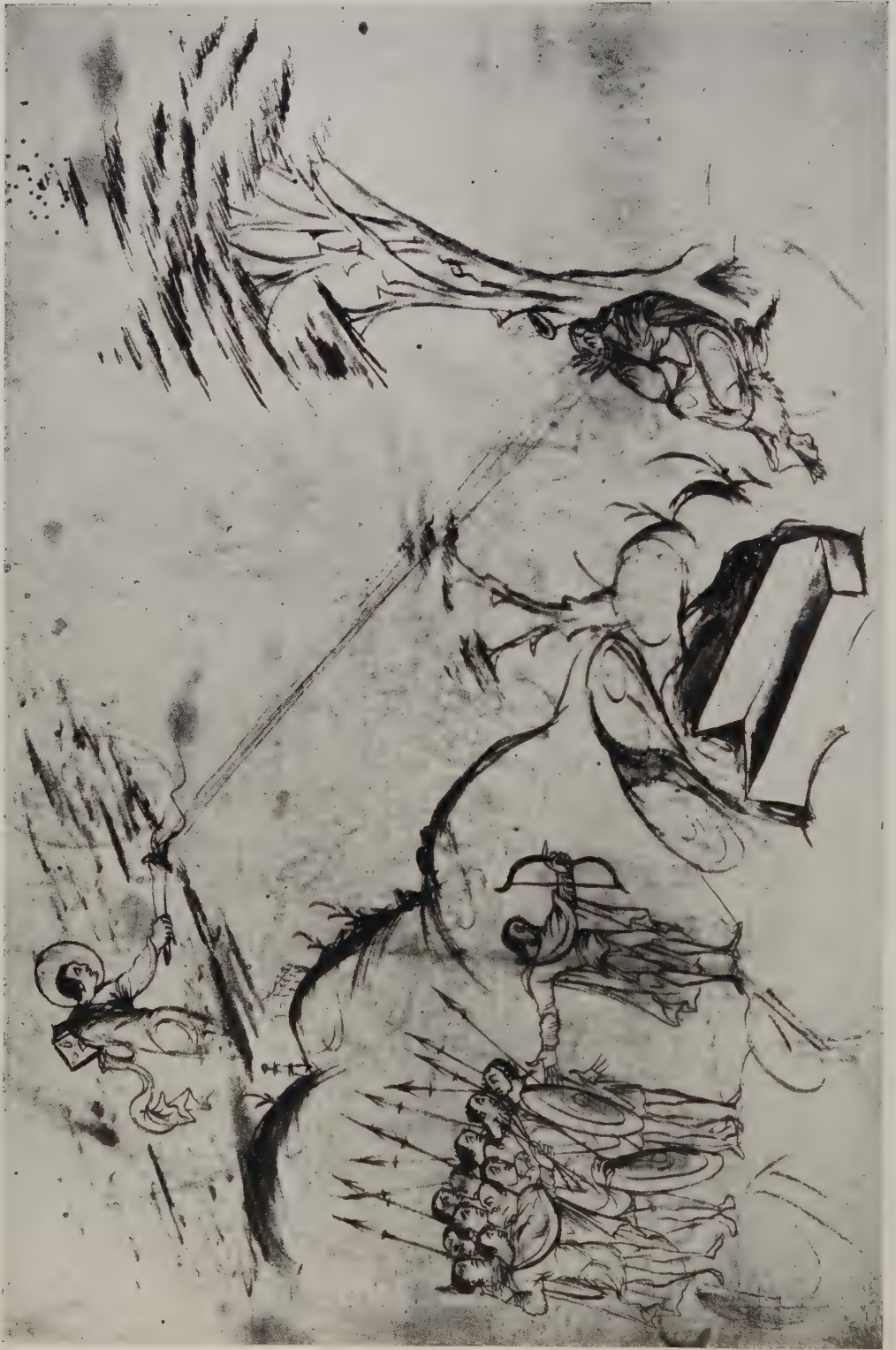
Bibelübersetzung. Miniatur aus der Bibel Karls des Kahlen
Paris, Bibliothèque Nationale



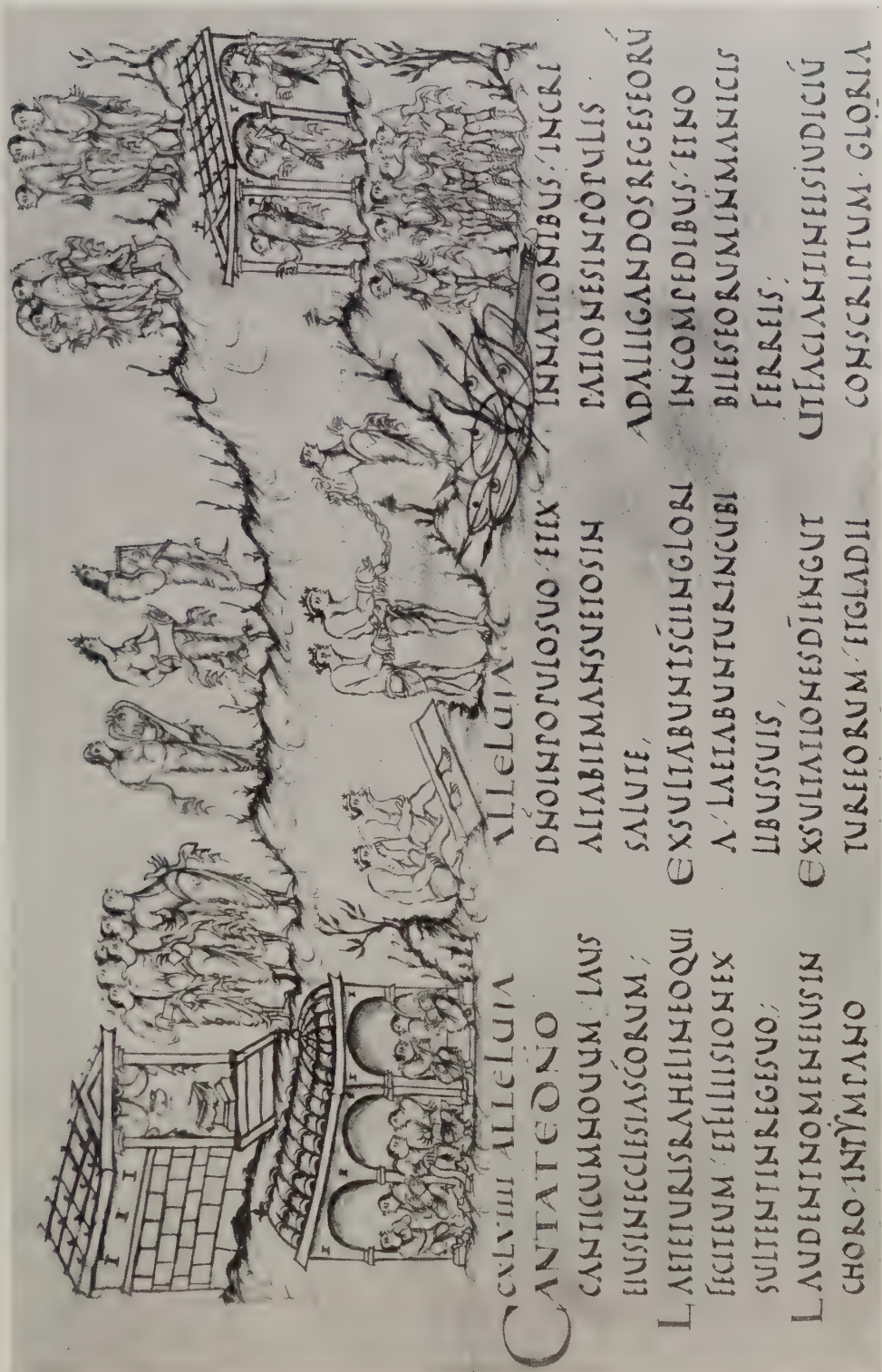
Die vier Evangelisten. Miniatur aus einem Evangeliar. Aachen, Münsterschatz



Evangelist. Miniatur aus dem Ebo-Evangeliar. Épernay, Bibliothèque Municipale



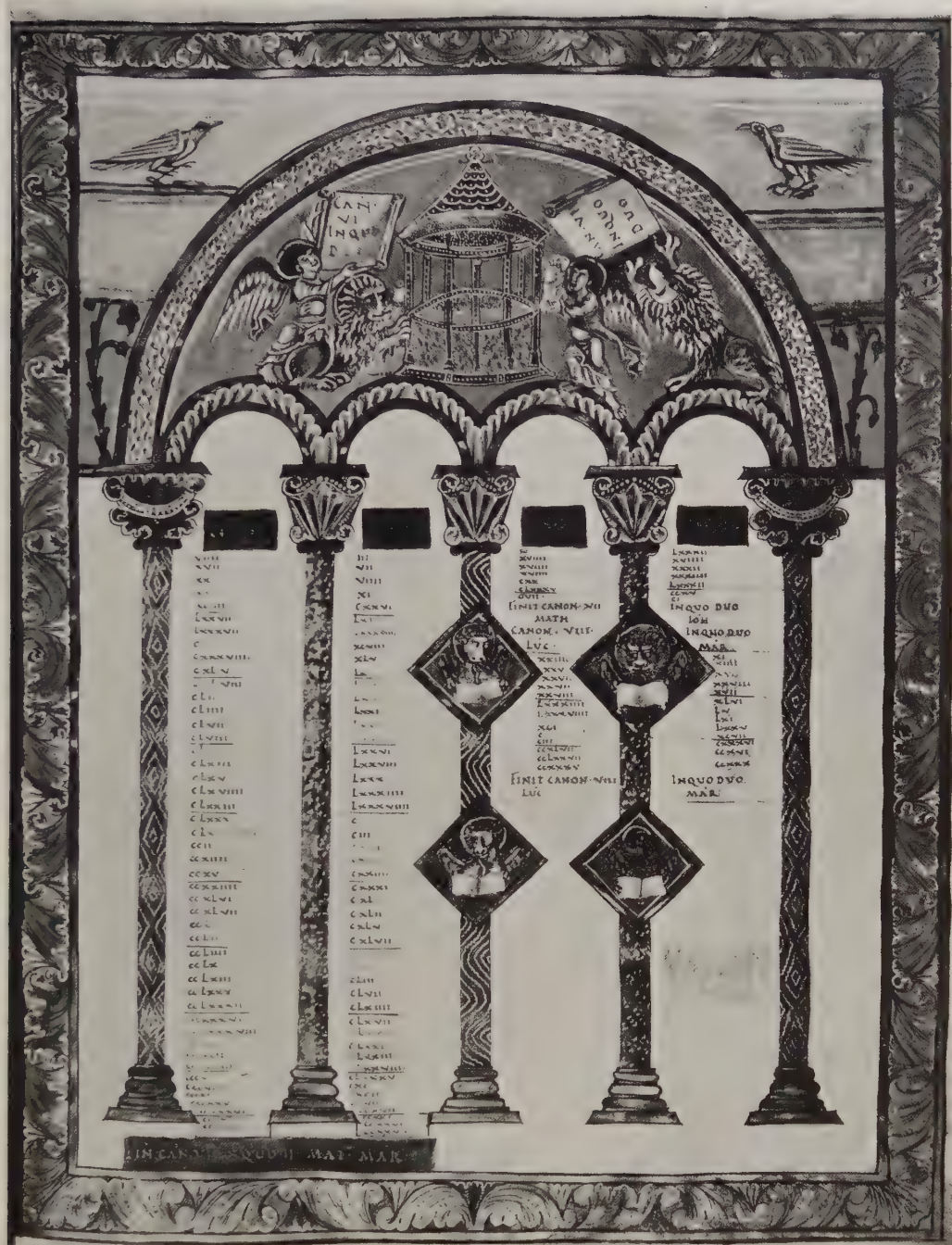
Die Strahlen der Fackel Gottes treffen das Antlitz des Psalmisten. Miniatur aus dem Utrechter Psalter
Utrecht, Universitäts-Bibliothek



Der Triumph Israels (Psalm 149). Miniatur aus dem Utrechter Psalter. Utrecht, Universitäts-Bibliothek



Anbetung des Lammes durch die 24 Ältesten. Miniatur aus dem Codex Aureus von St. Emmeram. München, Staatsbibliothek



Kanonseite. Miniatur aus dem Codex Aureus von St. Emmeram
München, Staatsbibliothek



Die heiligen Stände. Miniatur aus dem Sakramentar von Metz
Paris, Bibliothèque Nationale



Christus in der Mandorla. Miniatur aus dem Sakramentar von Metz
 Paris, Bibliothèque Nationale



Belagerung und Einnahme einer Stadt. Miniatur aus dem Goldenen Psalter
St. Gallen, Stiftsbibliothek

Non accedent ut mala: & flagellum non
adpropinquabit tabernaculo tuo.
In angelis suis mandauit te
ut custodiant te in omnibus uis tuis.



In manibus portabunt te
ne forte offendas ad lapidē pedem tuum.
Super aspidem & basiliscum ambulabis.
& conculcabis leonem & draconem.



Versuchung Christi. Miniatur aus einem Psalter. Stuttgart, Landesbibliothek



Widmungsbild. Miniatur aus dem Gero-Evangelistar. Darmstadt, Landesbibliothek



Kreuzigung. Miniatur aus einem Fuldaer Sakramentar. München, Staatsbibliothek



Der hl. Liutwinus. Miniatur aus dem Egbert-Psalter. Cividale, Dombibliothek



Christus am Kreuz. Miniatur aus dem Otto-Evangeliar. Aachen, Domschatz



At illa uenit. et adorauit eum dicens. Dñe adiu-
 ua me. Qui respondens ait. Non est bonum sumere
 panem filiorum. et mittere canibus. At illa dixit.
 Etiam dñe. Nam et canelli edunt de micis. quae
 cadunt de mensa dominorū suorum. Tunc respon-
 dens ihs. ait illi. O mulier. magna est fides tua. fiat
 tibi sicut uis. Et sanata est filia illius. ex illa hora.

Jesus und das kananäische Weib. Miniatur aus dem Egbert-Codex
 Trier, Stadtbibliothek

ALTERA AUTEM DIE QUE EST POST PARAS
 ceuen. conuenerunt principes sacerdotū et pharisaei.
 ad pilatū dicentes Dñe. recordati sumus. quia seductor
 ille dixit. adhuc uiuens. post tres dies resurgā. lube ergo
 custodiri sepulchrū. usq. in diē teruū. Ne forte ueniant
 discipuli ei et furent² eū. et dicant plebi surrex̄ a mortuis.
 Et erit nouissim⁹ error. peior priore. At illis pilatus ha
 betis custodiā. ite. custodite sicut scitis. Illi abeuntes. mu
 nierunt sepulchrū. Signantes lapidem cum custodib⁹.



Salbung in Bethanien. Miniatur aus dem Egbert-Codex
 Trier, Stadtbibliothek



Der Engel mit dem Mühlstein. Miniatur aus einer Apokalypse
Bamberg, Staatliche Bibliothek



Evangelist. Miniatur aus dem Evangeliar Ottos III. München, Staatsbibliothek



Initial A. Miniatur aus dem Kommentar zum Hohen Lied und Propheten Daniel
Bamberg, Staatliche Bibliothek



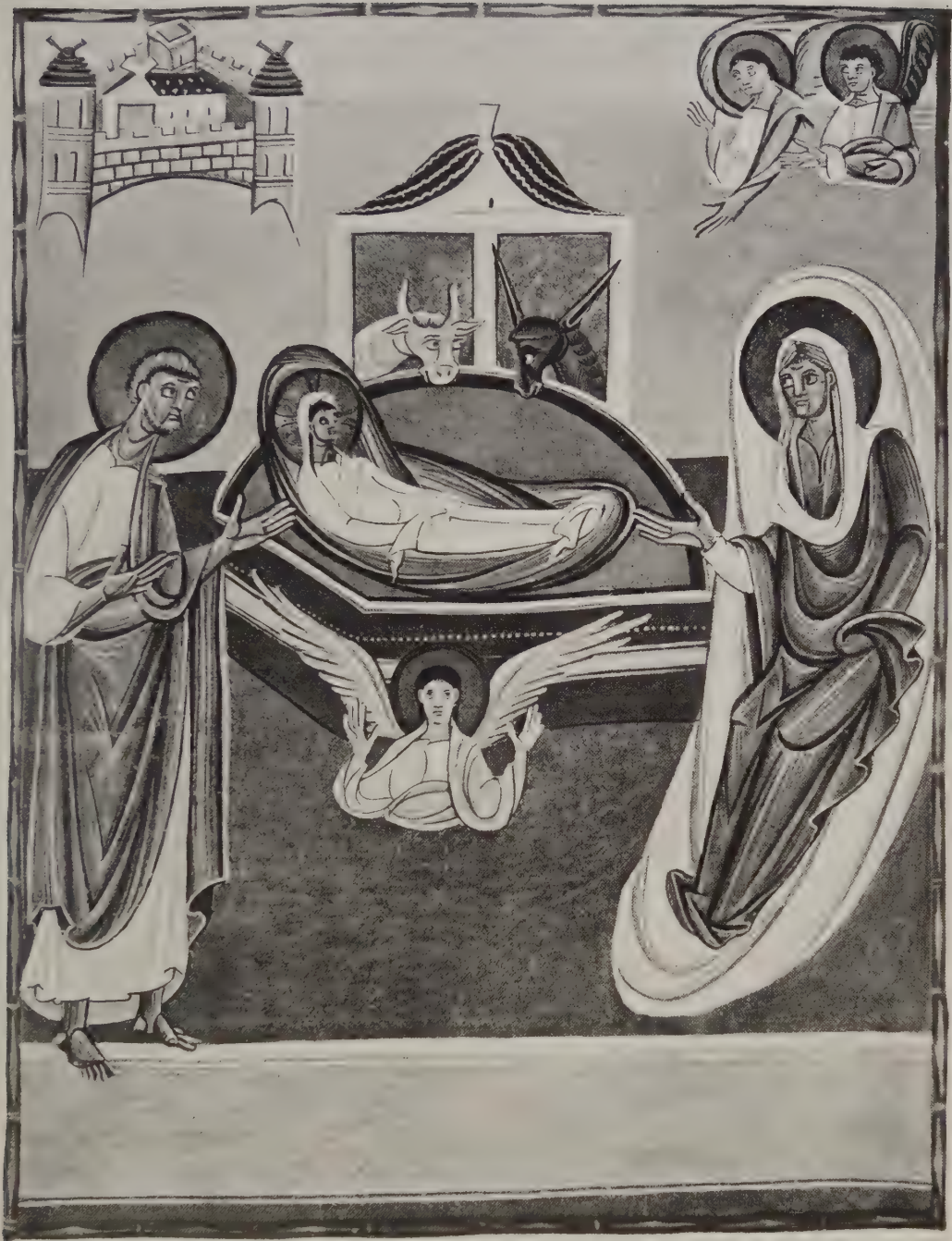
Roma, Gallia, Germania und Slavinia huldigen dem Herrscher. Miniatur aus dem
Evangeliar Ottos III. München, Staatsbibliothek



Der thronende Herrscher (Kaiser Otto III.). München, Staatsbibliothek



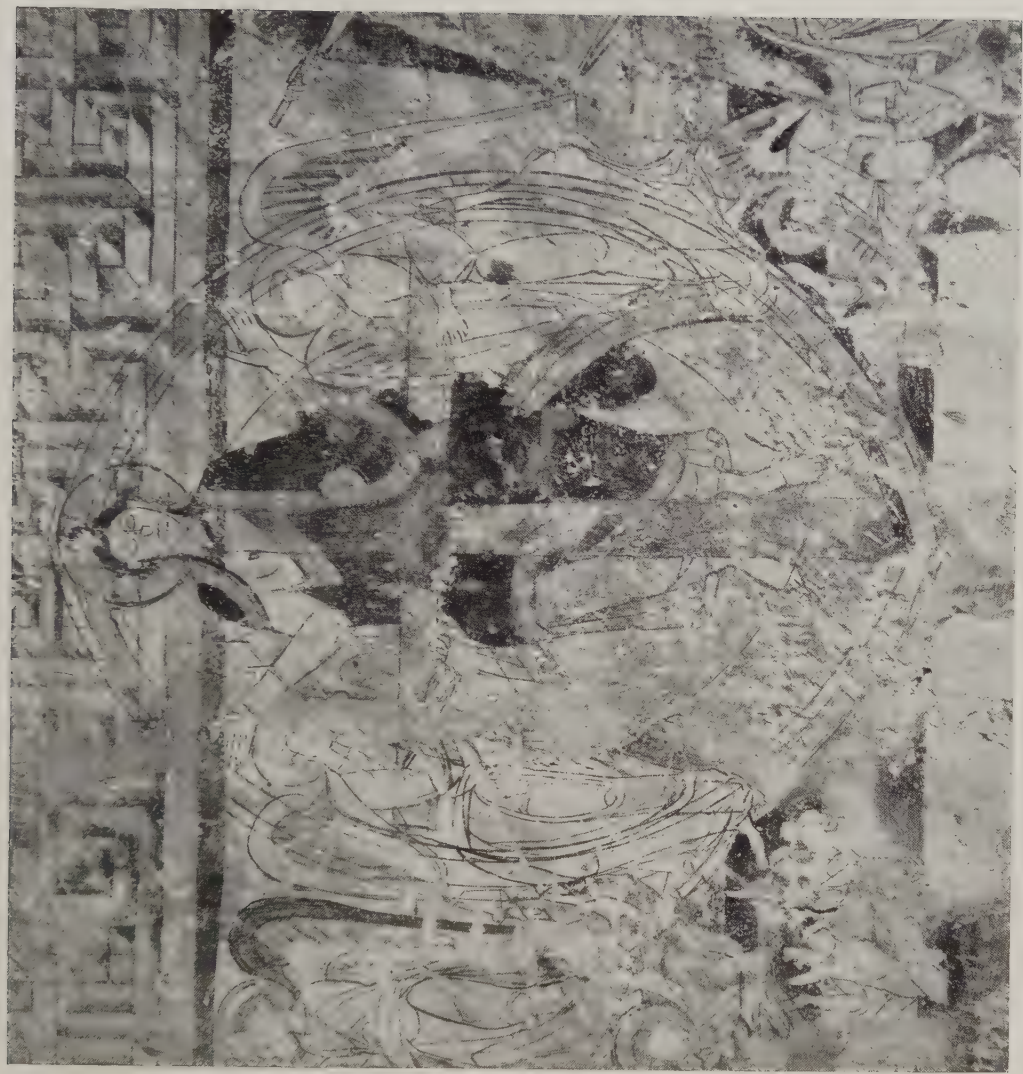
Verkündigung an die Hirten., Miniatur aus dem Perikopenbuch Heinrichs II.
München, Staatsbibliothek



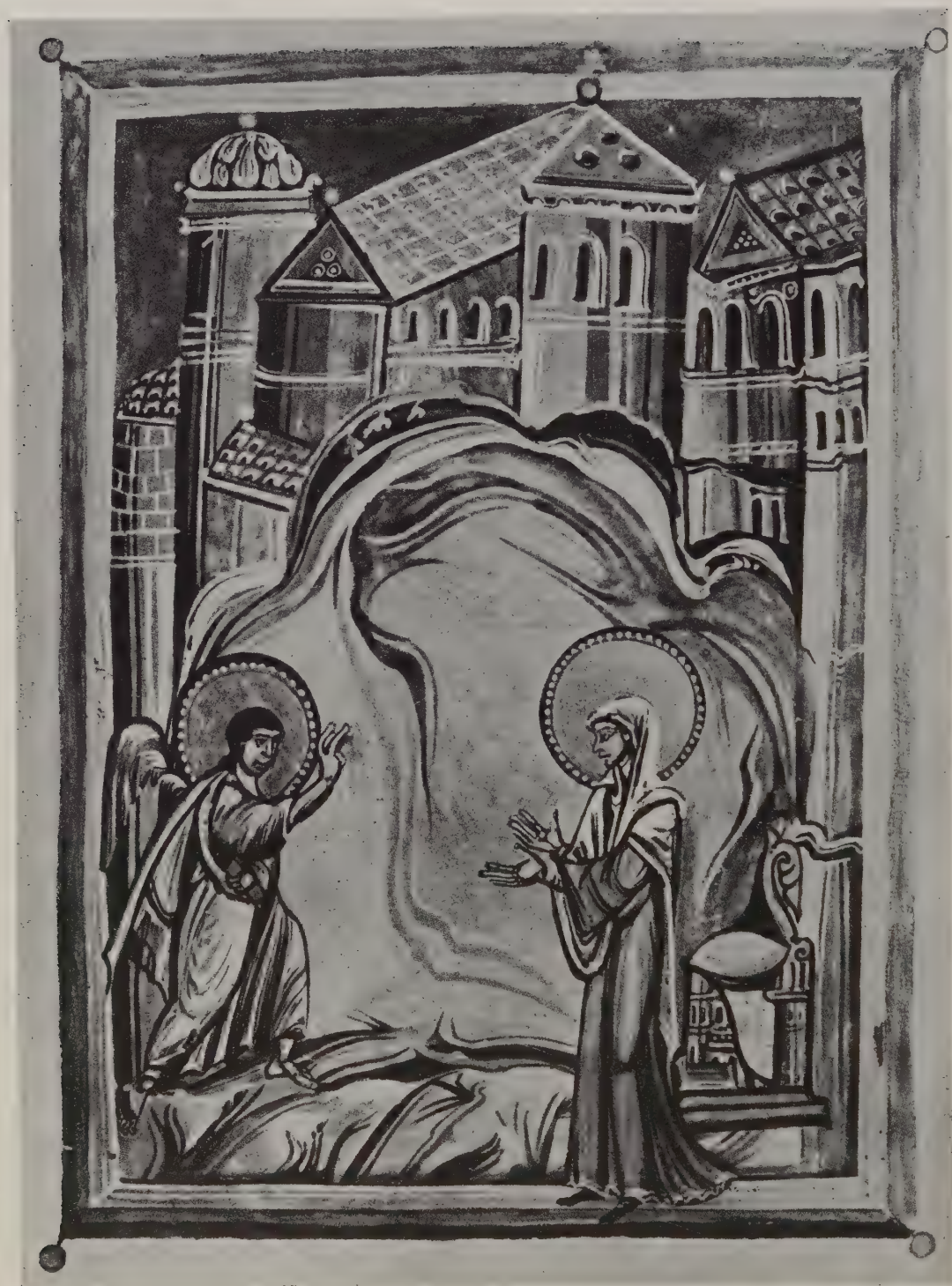
Geburt Christi. Miniatur aus dem Perikopenbuch Heinrichs II.
München, Staatsbibliothek



Heilung des Wassersüchtigen. Wandgemälde in St. Georg in Reichenau-Oberzell



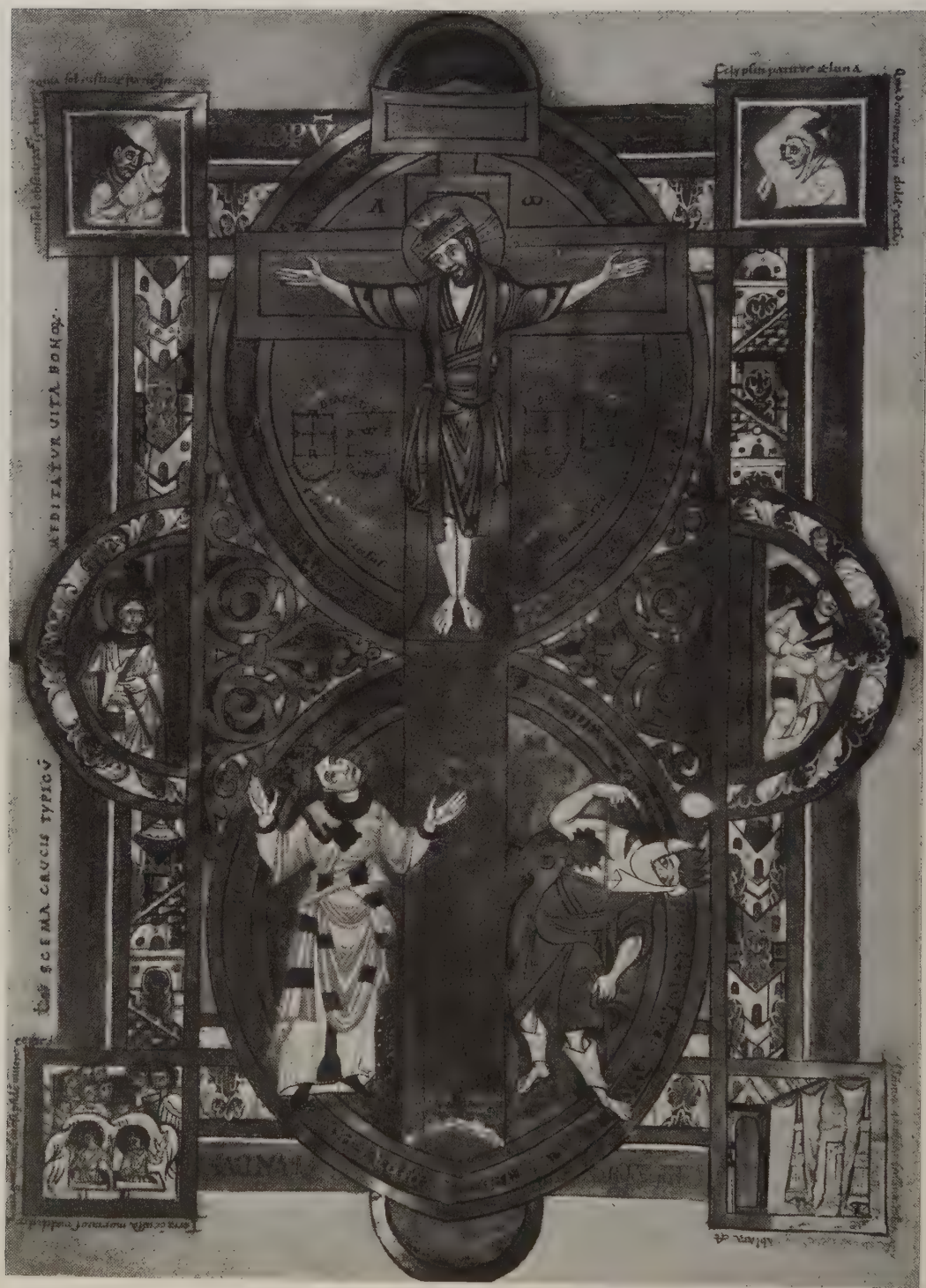
Christus als Weltenrichter. Wandgemälde in der Kirche von Burgfelden



Verkündigung. Miniatur aus dem Sakramentar aus St. Gereon in Köln
Paris, Bibliothèque Nationale



Meeressturm. Miniatur aus dem Evangeliar der Äbtissin Hitda von Meschede
Darmstadt, Landesbibliothek



Kreuzigung. Miniatur aus dem Uta-Evangeliar. München, Staatsbibliothek



Christus krönt Heinrich II. Miniatur aus dem Evangeliar Heinrichs II.
München Staatsbibliothek



Verklärung Mariä. Miniatur aus dem Bernward-Evangeliar
Hildesheim, Domschatz



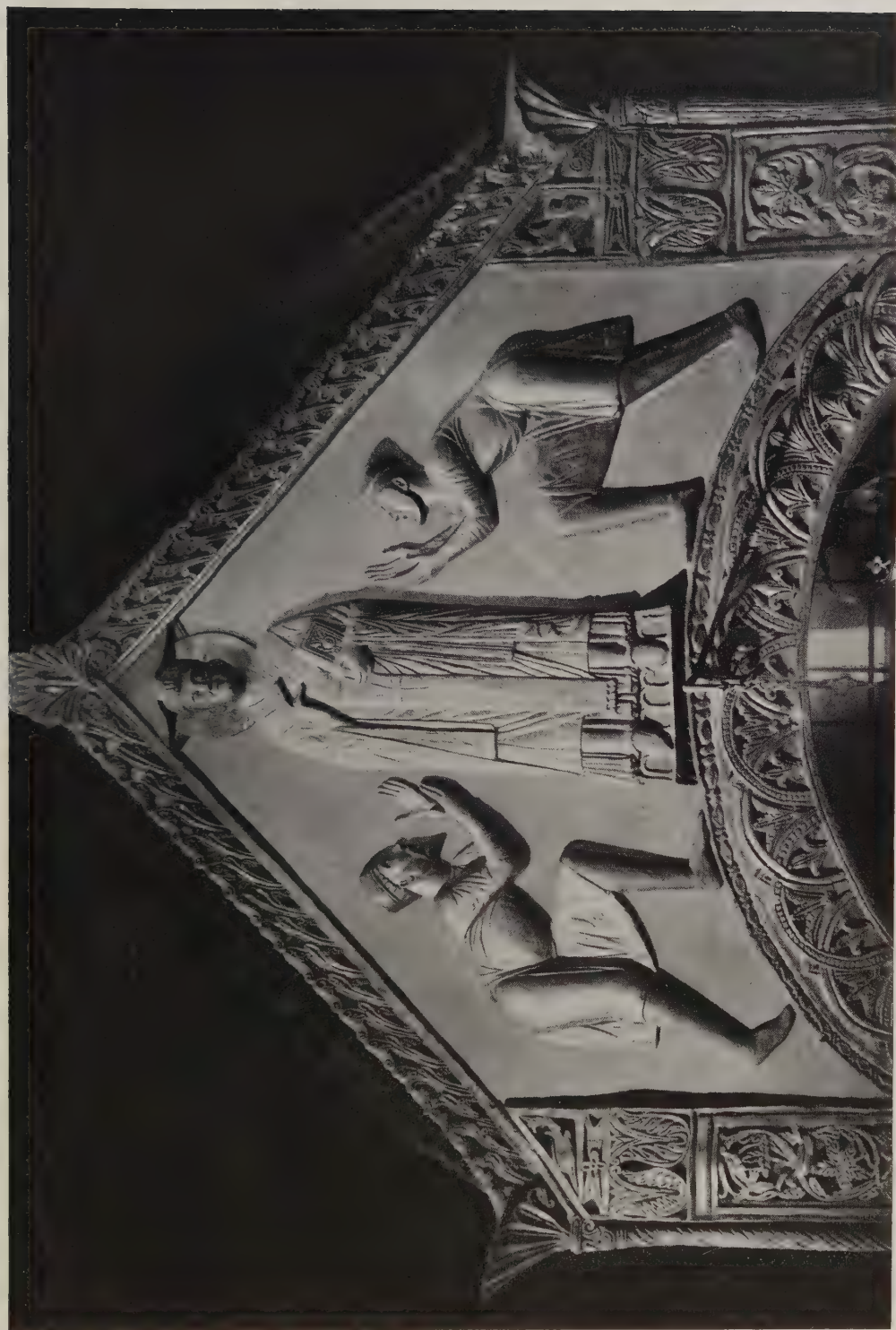
Adam und Eva mit der Schlange. Miniatur aus dem „Codex Vigilanus“. Escorial



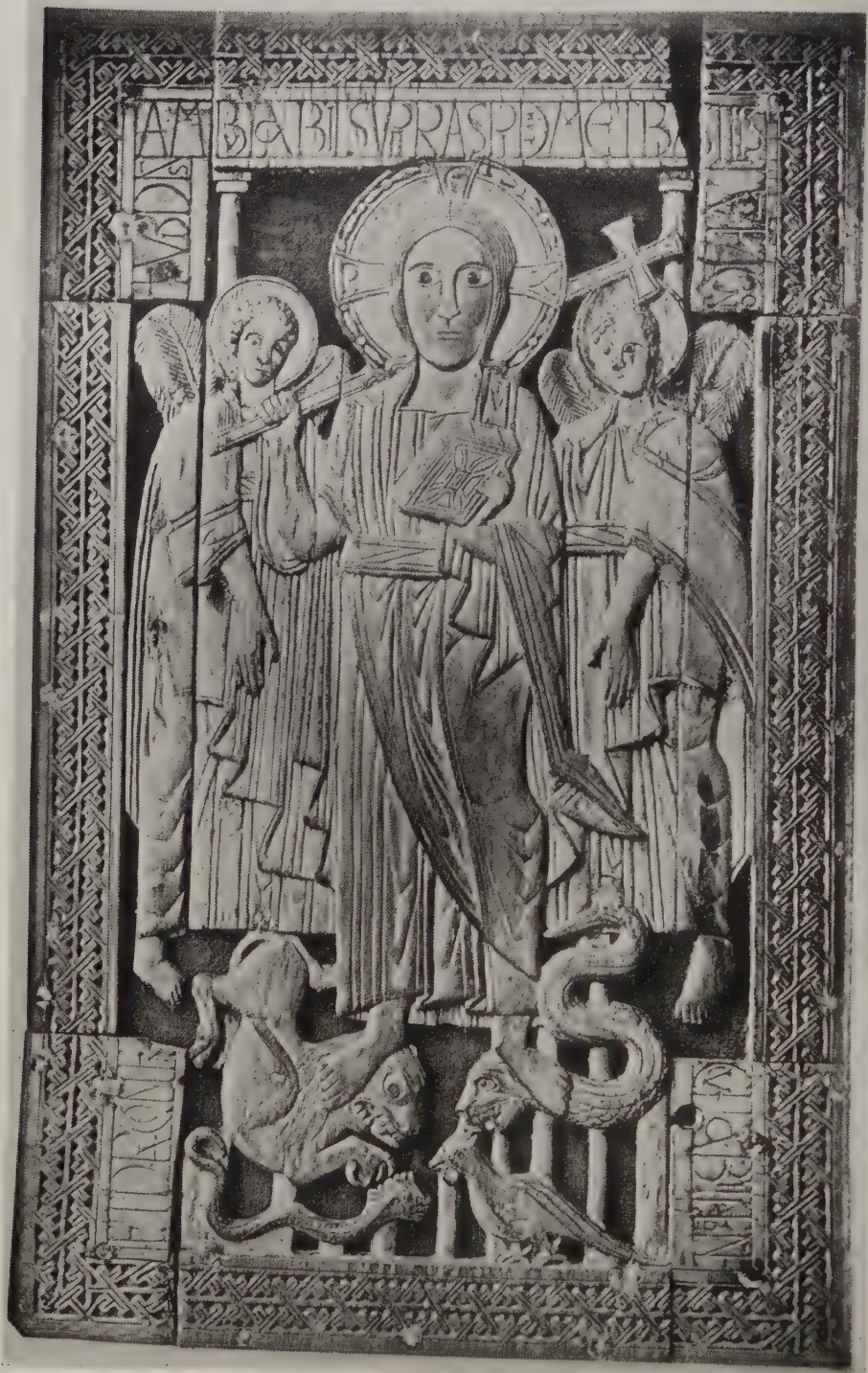
Szenen aus dem Alten Testament. Miniatur aus der sog. Farfa-Bibel
Rom, Biblioteca Vaticana



Märtyrerinnen und Bekennerinnen. Stuckfiguren in Sta. Maria della Valle in Cividale



Bischof und Gefolge. Relief am Ziborium von S. Ambrogio in Mailand



Christus Triumphator. Elfenbein-Buchdeckel aus Genoels-Elderen
Brüssel, Kunstgewerbemuseum



Christus zwischen den Erzengeln. Karolingisches Elfenbeindiptychon aus Lorch
Rom, Vatikan, Museo Cristiano



Verrat Christi und Kreuzigung. Elfenbeinrelief von einem Buchdeckel. Paris, Bibliothèque Nationale



Nathan vor David. Elfenbeinrelief von einem Buchdeckel
Paris, Bibliothèque Nationale



Kreuzigung. Elfenbeinrelief von einem Buchdeckel. München, Staatsbibliothek



Kreuzigung. Elfenbeinrelief von einem Buchdeckel
Paris, Bibliothèque Nationale



Elfenbeinkamm. Köln, Kunstgewerbe-Museum



Himmelfahrt Mariä. Diptychonflügel aus Elfenbein
(Tuotilo-Tafel). St. Gallen, Stiftsbibliothek



Christus vor Pilatus. Elfenbeinrelief von einer Altarverkleidung
München, Bayerisches Nationalmuseum



Christus und Thomas. Elfenbeinrelief von einem Buchdeckel. Wien, ehem. Sammlung Dr. Figdor



Thronender Christus. Goldtreibarbeit (Deckel des Codex Aureus)
München, Staatsbibliothek



Antependium im Münster von Aachen (Ausschnitt). Goldtreibarbeit



Wolvinus-Antependium in S. Ambrogio in Mailand (Rückseite)



Baseler Retabel Heinrichs II. Treibarbeit in Gold. Paris, Musée de Cluny



Evangelist Matthäus. Getriebene Silberplatte vom Ambo Heinrichs II.
Aachen, Münsterschatz



Gregor der Große. Ausgeschnittene und gravierte Silberplatte von einem Buchdeckel
München, Staatsbibliothek



Bronzetür (Paradiestür) des Doms von Hildesheim



Ausschnitt aus der Hildesheimer Bronzetür



Allegorie des Herbstes(?). Relieftafel von der Erztür des Doms in Augsburg



Madonna. Vergoldete Treibarbeit. Essen, Münsterschatz



Santa Maria de Naranco, Inneres nach Nordosten



Sog. Torhalle des ehem. Klosters von Lorsch



Pfeilerkapitell der Torhalle des Klosters Lorsch



Kapitell aus Fulda. Marburg a. d. L., Museum



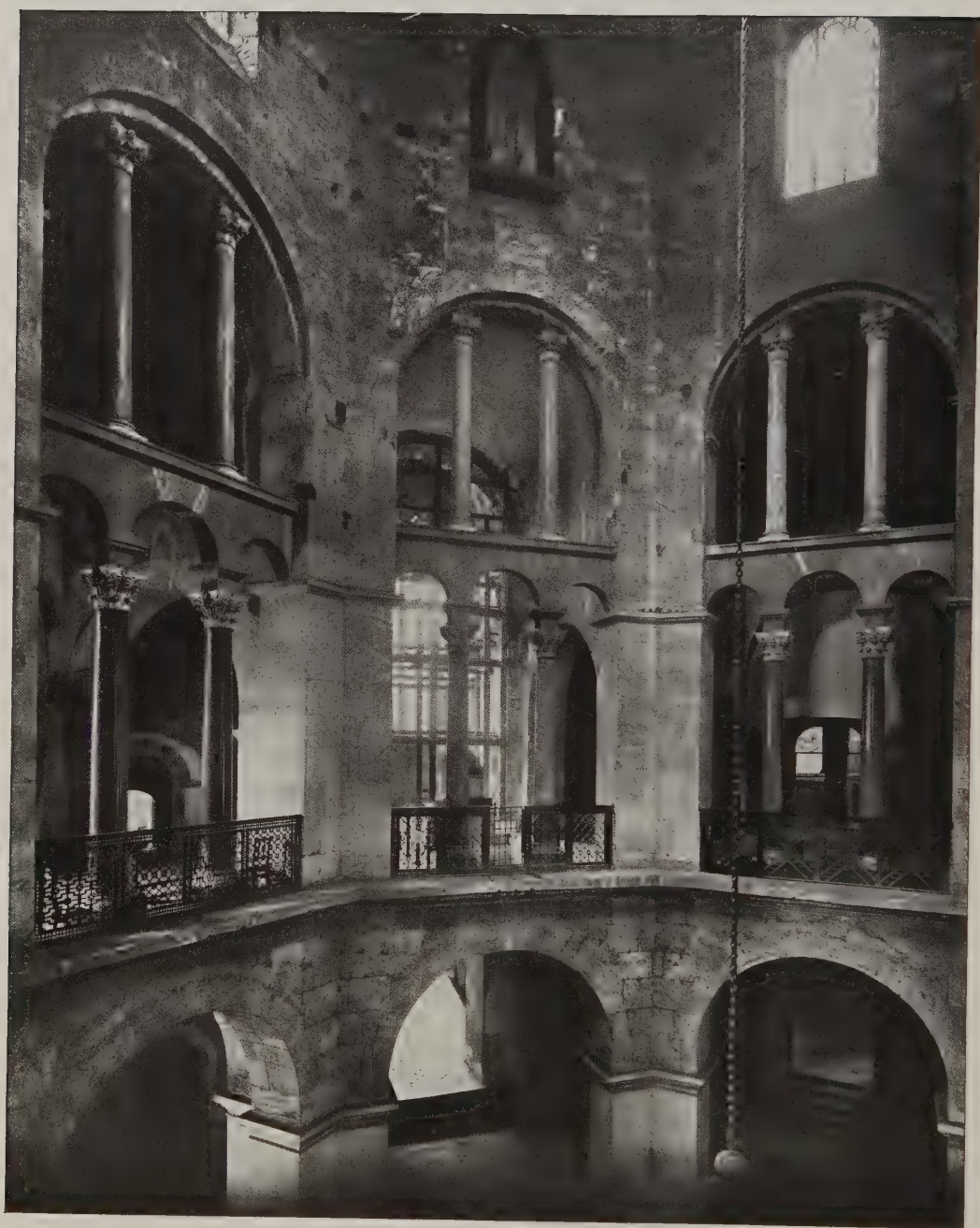
Kirche von Germigny-des-Prés (Loiret), Inneres nach Osten



Santa Maria de Naranco, Außenansicht



San Miguel de Escalada (León), Inneres gegen den Chor



Münster von Aachen, Inneres nach Westen



Ehemalige Klosterkirche von Corvey a. d. Weser, Westwerk



St. Georg in Reichenau-Oberzell, Inneres nach Osten



St. Peter in Müstail a. d. Albula (Graubünden), Gesamtansicht



St. Peter in Wimpfen i. T., Westfassade



Stiftskirche St. Cyriakus in Gernrode, Ansicht von Nordwesten



Stiftskirche St. Cyriakus in Gernrode, Inneres nach Osten



St. Michael in Hildesheim, Inneres nach Nordosten



Bartholomäus-Kapelle in Paderborn, Inneres nach Osten



St. Michael in Hildesheim, Blick in das Westquerhaus



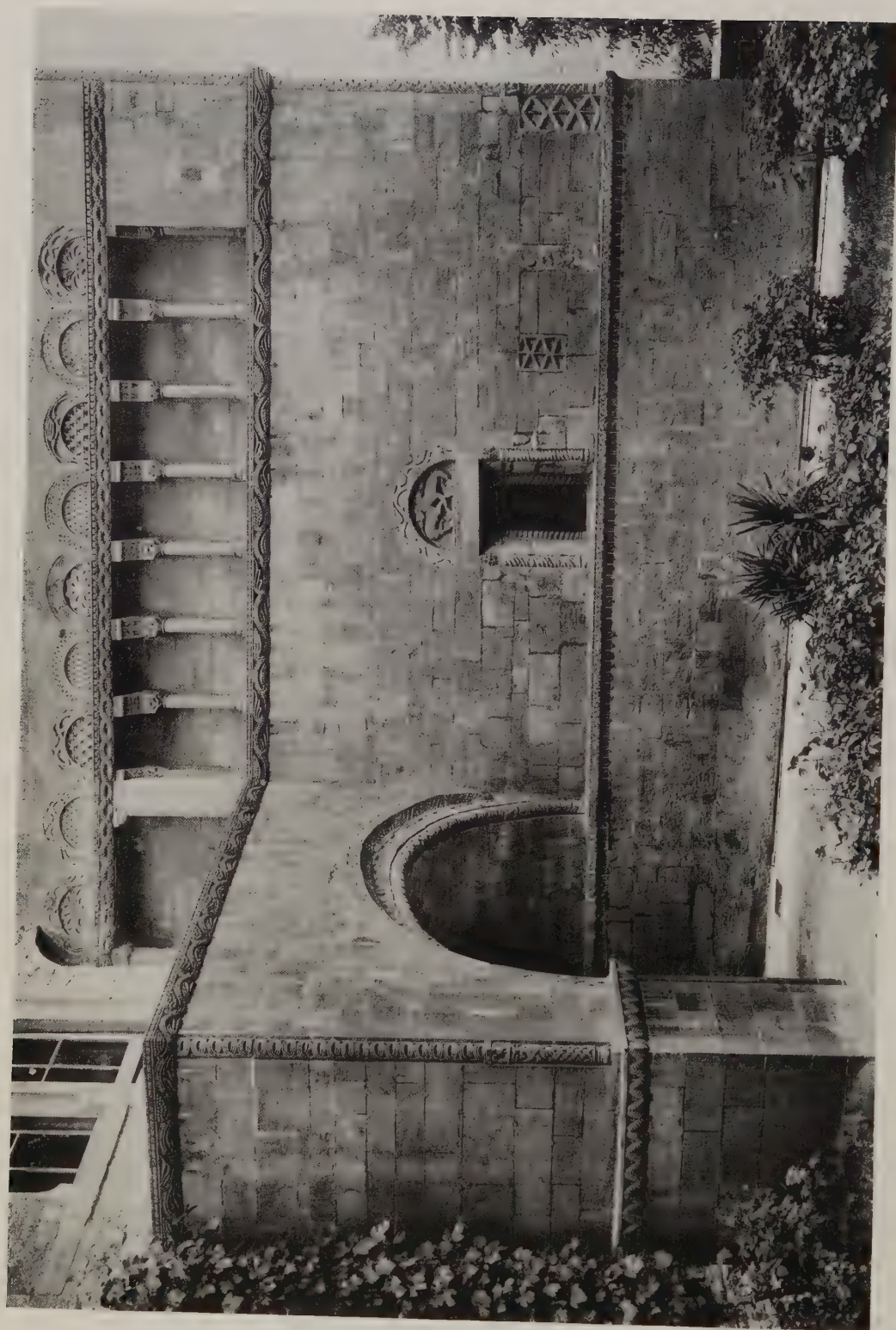
Die Wolfstür des Münsters von Aachen (Bronze)

D I E K U N S T D E R R O M A N I K

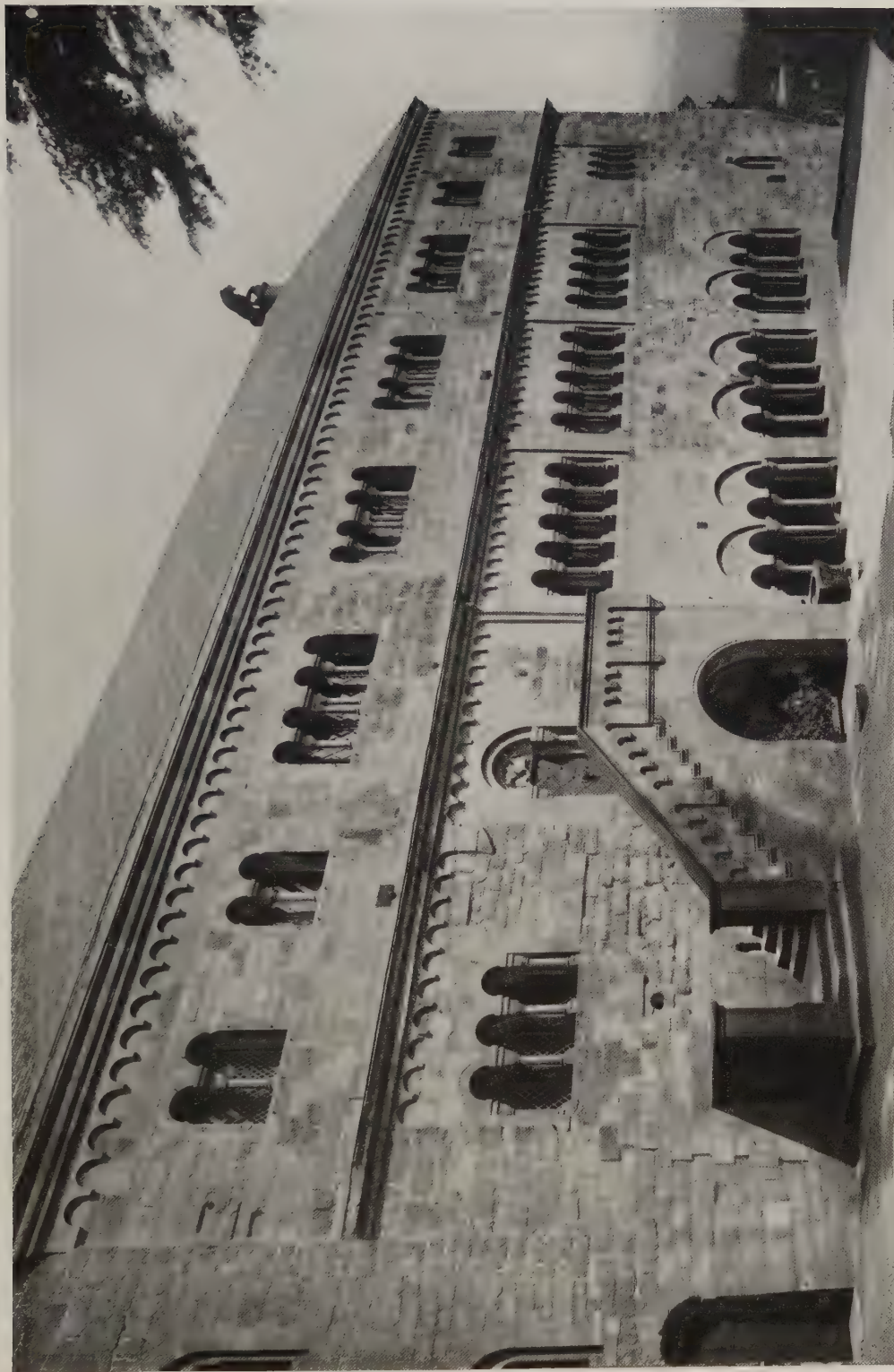
ROMANISCHE BAUKUNST



Das ehem. Kloster von Cluny (Saône-et-Loire), Ansicht von Westen
Nach einer Lithographie



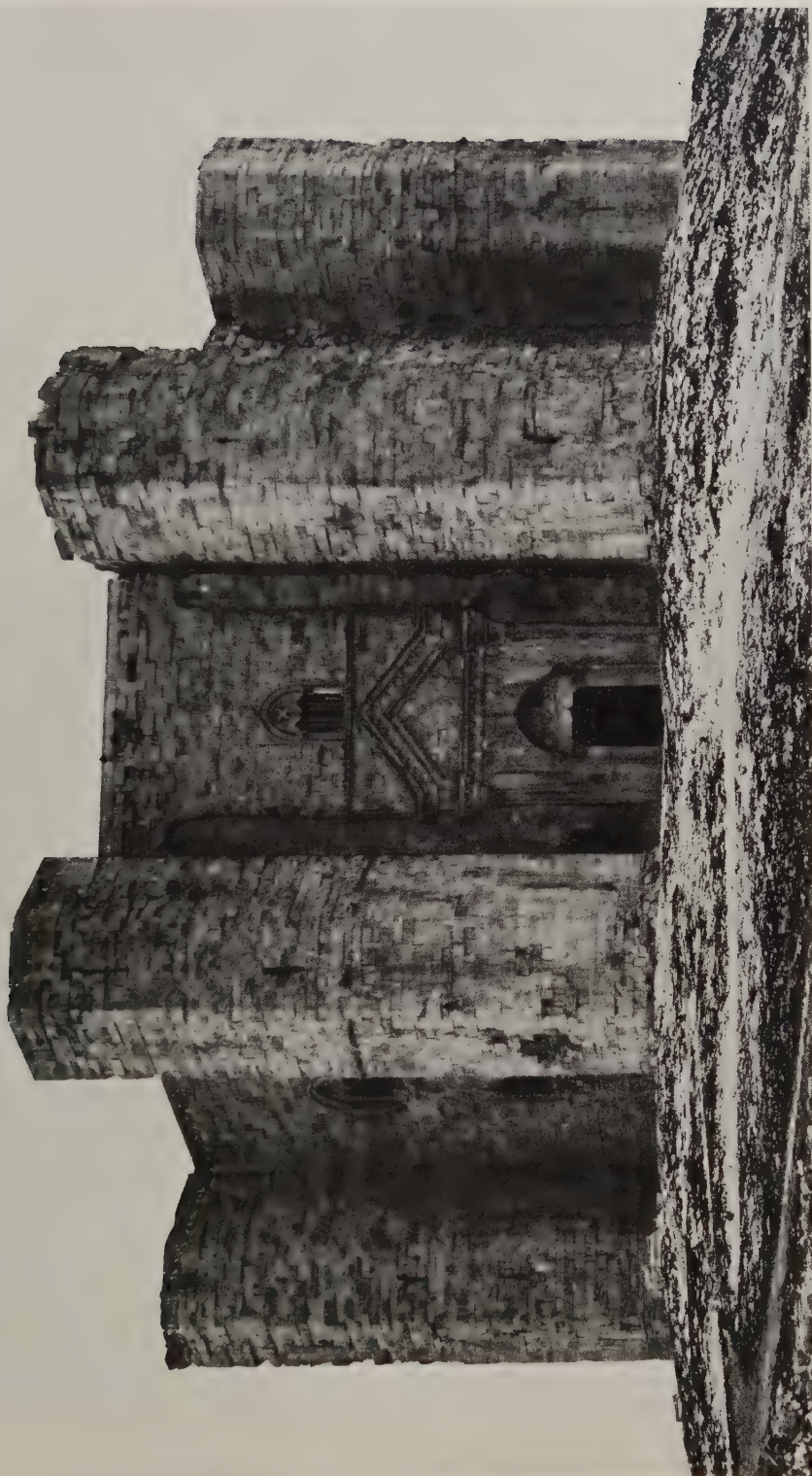
Schlossaufgang in Neuenburg (Neuchâtel)



Die Wartburg, Hoffront des Landgrafenhauses



Schloß der Grafen von Flandern in Gent



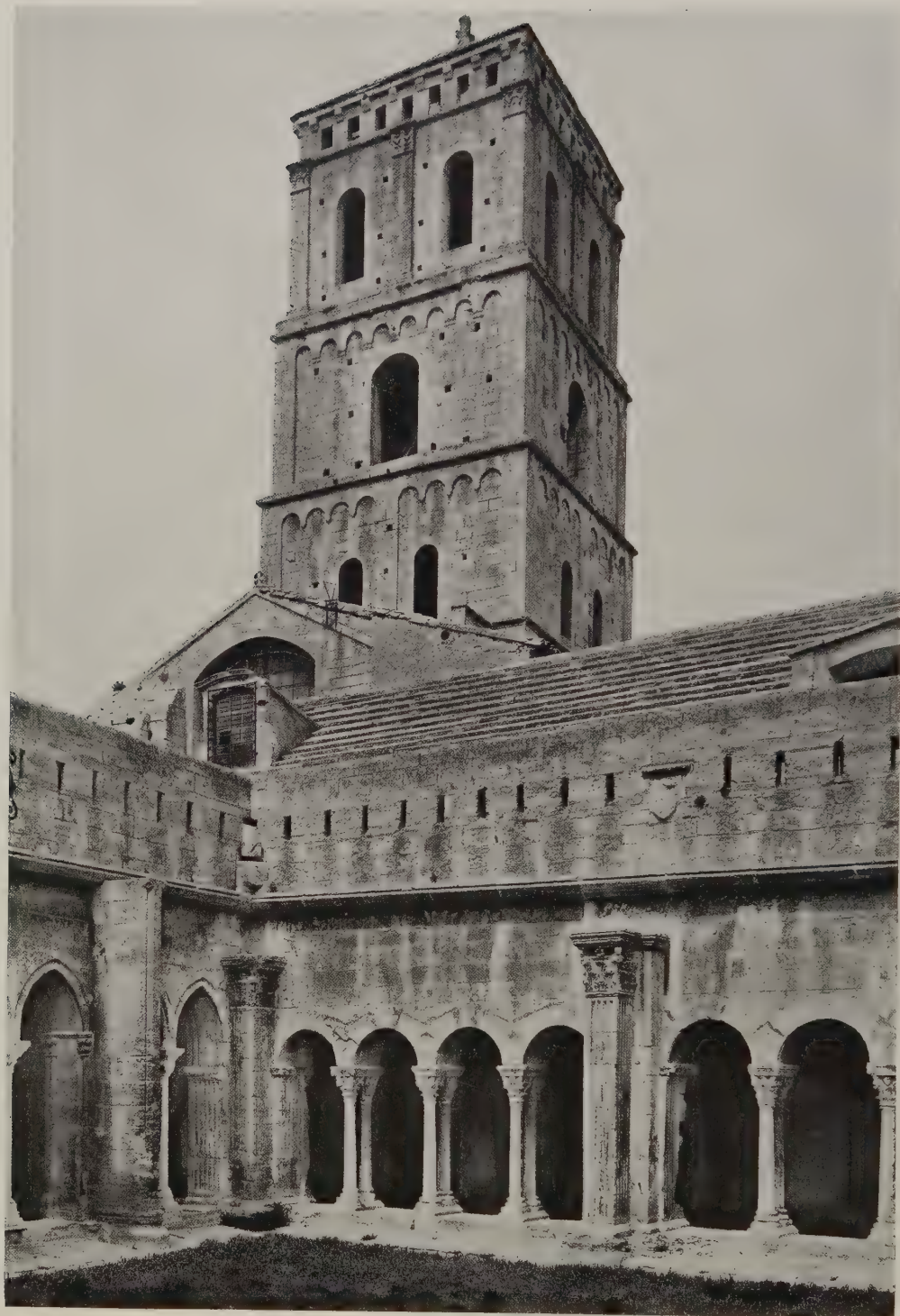
Castel del Monte in Apulien



Blick auf die Klosterkirche Ste. Foy in Conques (Aveyron)



Stiftskirche St. Georg in Limburg a. L., Ansicht von Osten



St. Trophime in Arles (Bouches-du-Rhône), Hofansicht mit Kreuzgang und Turm



St. Trophime in Arles (Bouches-du-Rhône), Inneres nach Osten



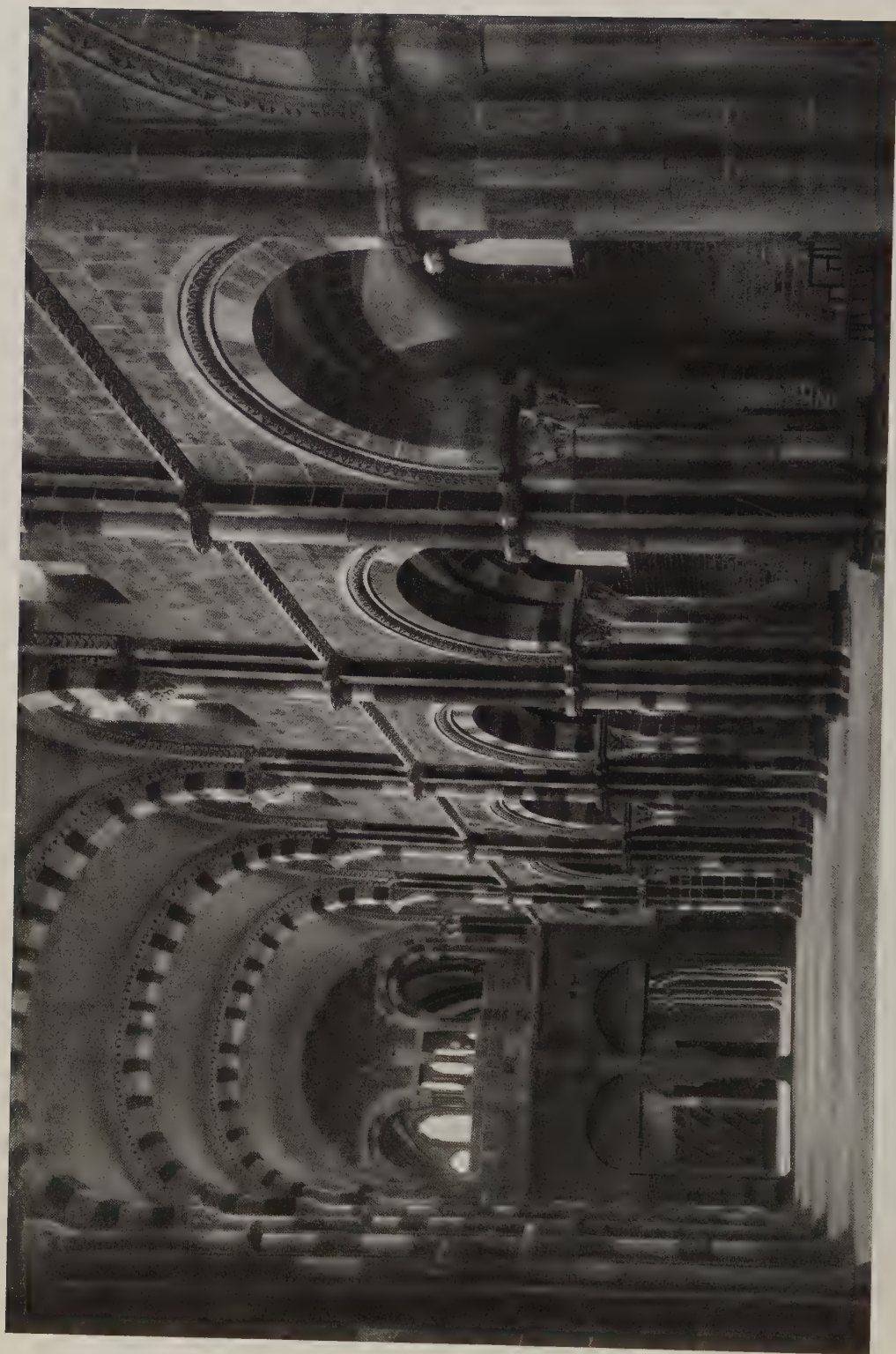
Klosterkirche Ste. Croix in La Charité sur Loire (Nièvre)



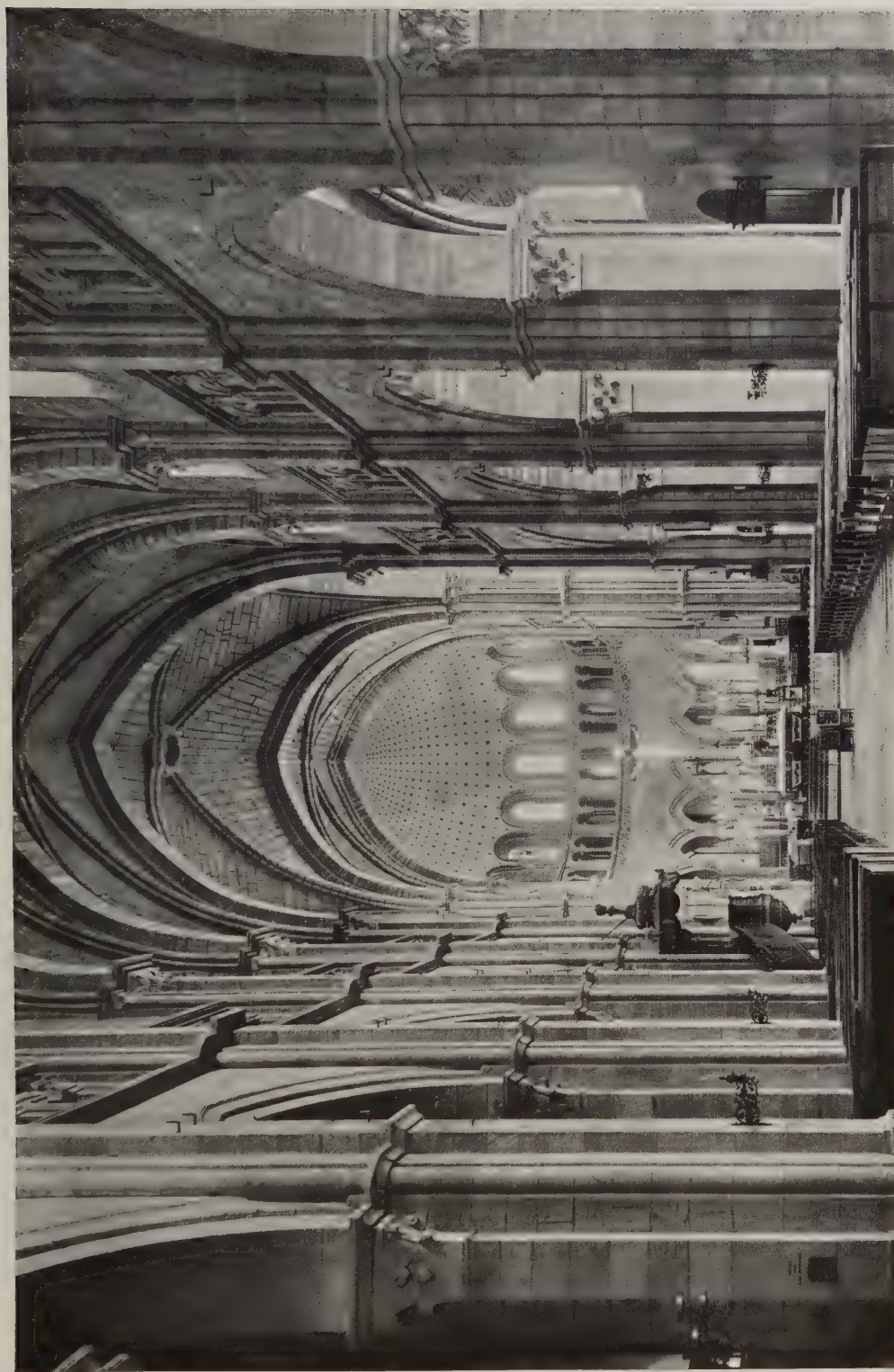
Kathedrale St. Lazare in Autun (Saône-et-Loire), Inneres nach Nordosten



Abteikirche von St. Benoît sur Loire (Loiret), Inneres nach Osten



Ste. Madeleine in Vézelay (Yonne), Inneres nach Nordwesten



Kathedrale St. Mamès in Langres (Haute-Marne), Inneres nach Osten



St. Remi in Reims (Marne), Inneres nach Nordosten



Ruine der Abteikirche Notre Dame von Jumièges (Seine-Inférieure)
Inneres nach Südwesten



Abteikirche Mont-St.-Michel (Manche), Inneres nach Nordwesten



Abteikirche Ste. Trinité in Caen (Calvados), Inneres nach Osten



St. Étienne in Caen (Calvados), Westfassade



Abteikirche in St. Martin de Boscherville (Seine-Inférieure), Ansicht von Südosten



Notre Dame du Port in Clermont-Ferrand (Puy-de-Dôme), Inneres nach Osten



Kirche von Orcival (Puy-de-Dôme), Inneres nach Südwesten



Kirche von Orcival (Puy-de-Dôme), Ansicht von Südosten



Notre Dame du Port in Clermont-Ferrand (Puy-de-Dôme), südliches Seitenportal



Kathedrale Notre Dame in Le-Puy-en-Velay (Haute-Loire), Gesamtansicht von Norden



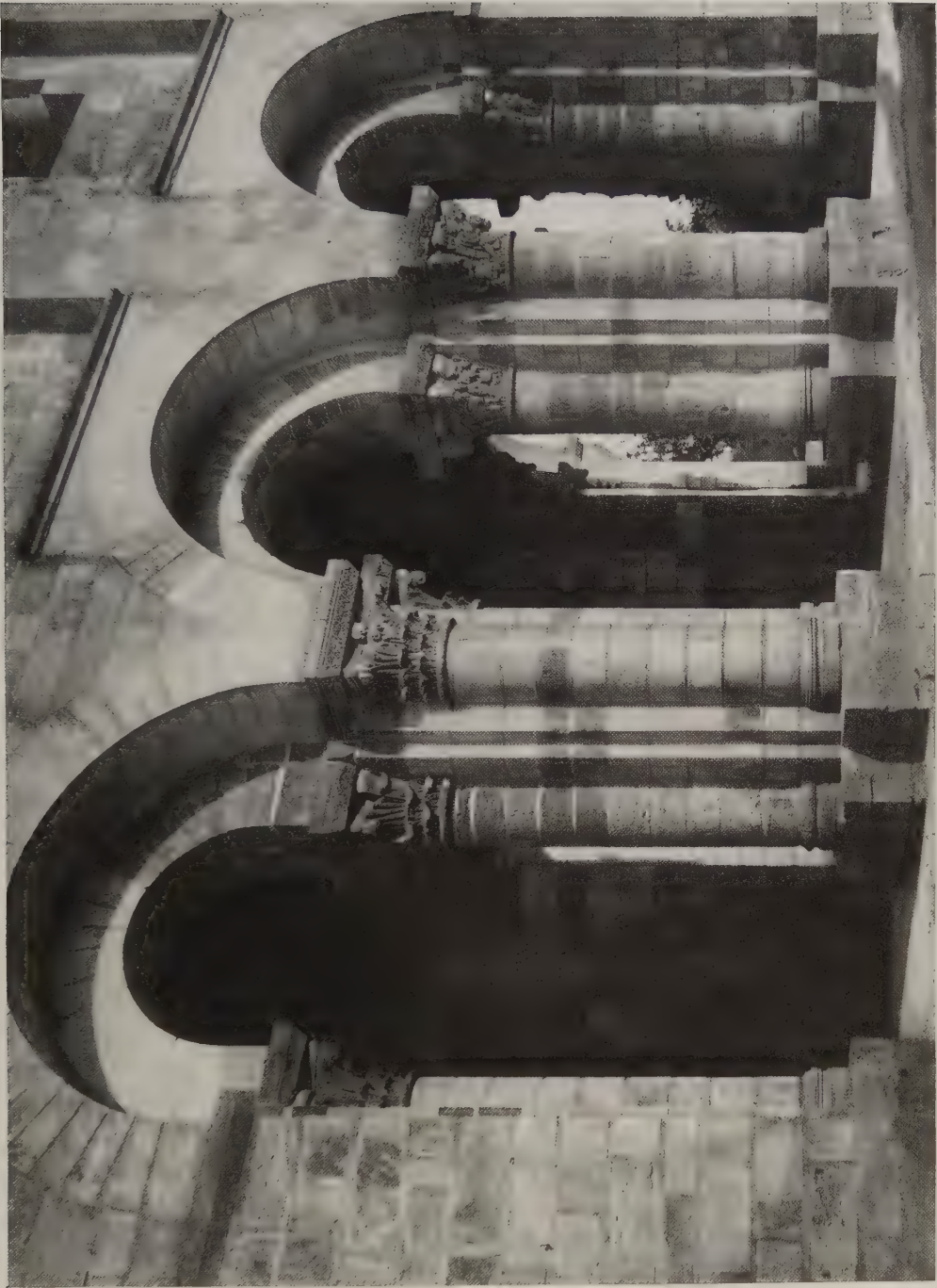
St. Sernin in Toulouse, Inneres nach Osten



Kathedrale St. Pierre in Angoulême (Charente), Westfassade



Abtei St. Pierre in Moissac (Tarn-et-Garonne), Kreuzgang des Klosters



Abteikirche von St. Benoît sur Loire (Loiret), Vorhalle



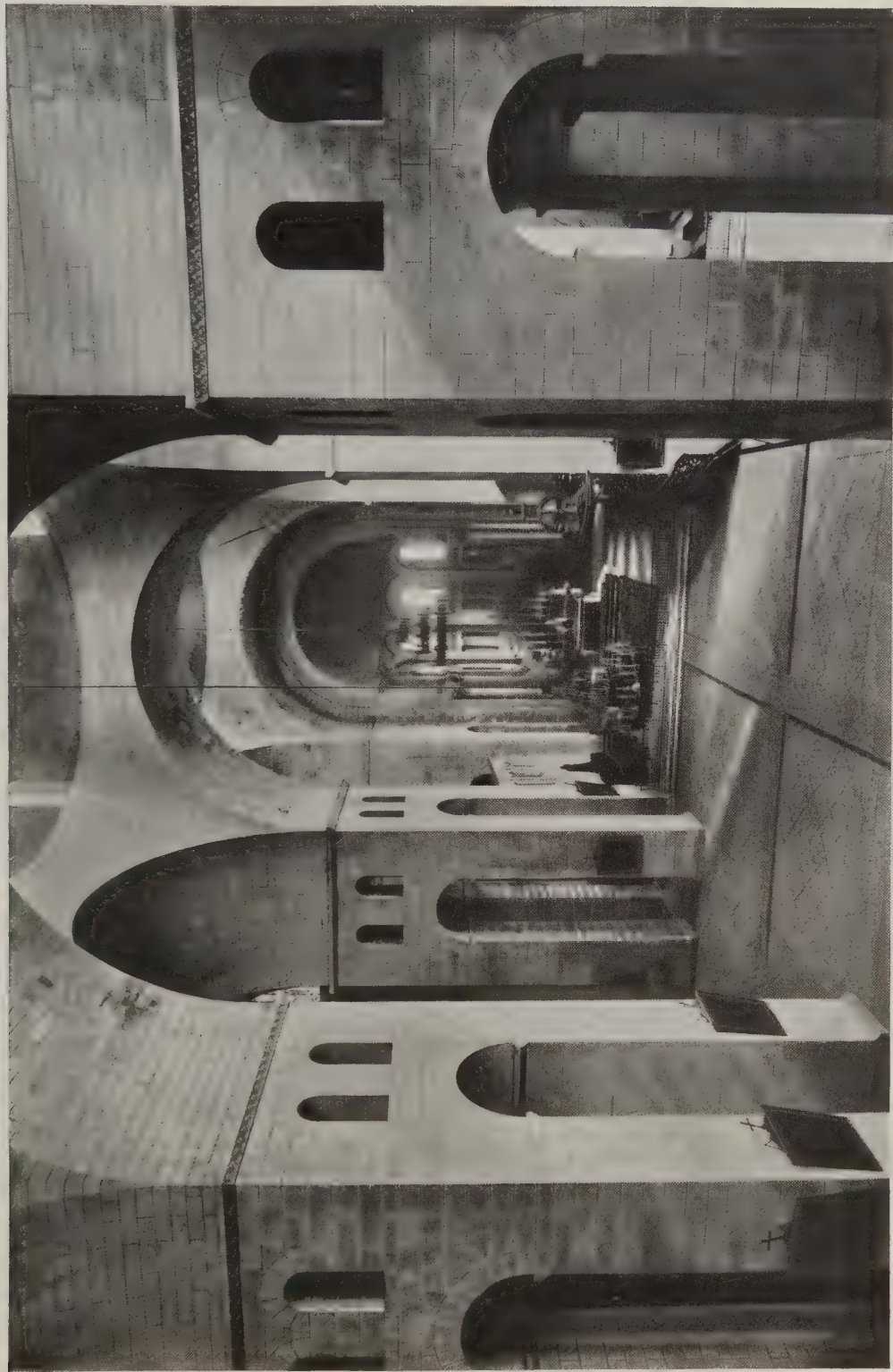
St. Savin sur Gartempe (Vienne), Inneres, Blick durch ein Seitenschiff



St. Hilaire in Poitiers (Vienne), Inneres nach Westen



Notre Dame la Grande in Poitiers (Vienne), Ansicht von Südwesten



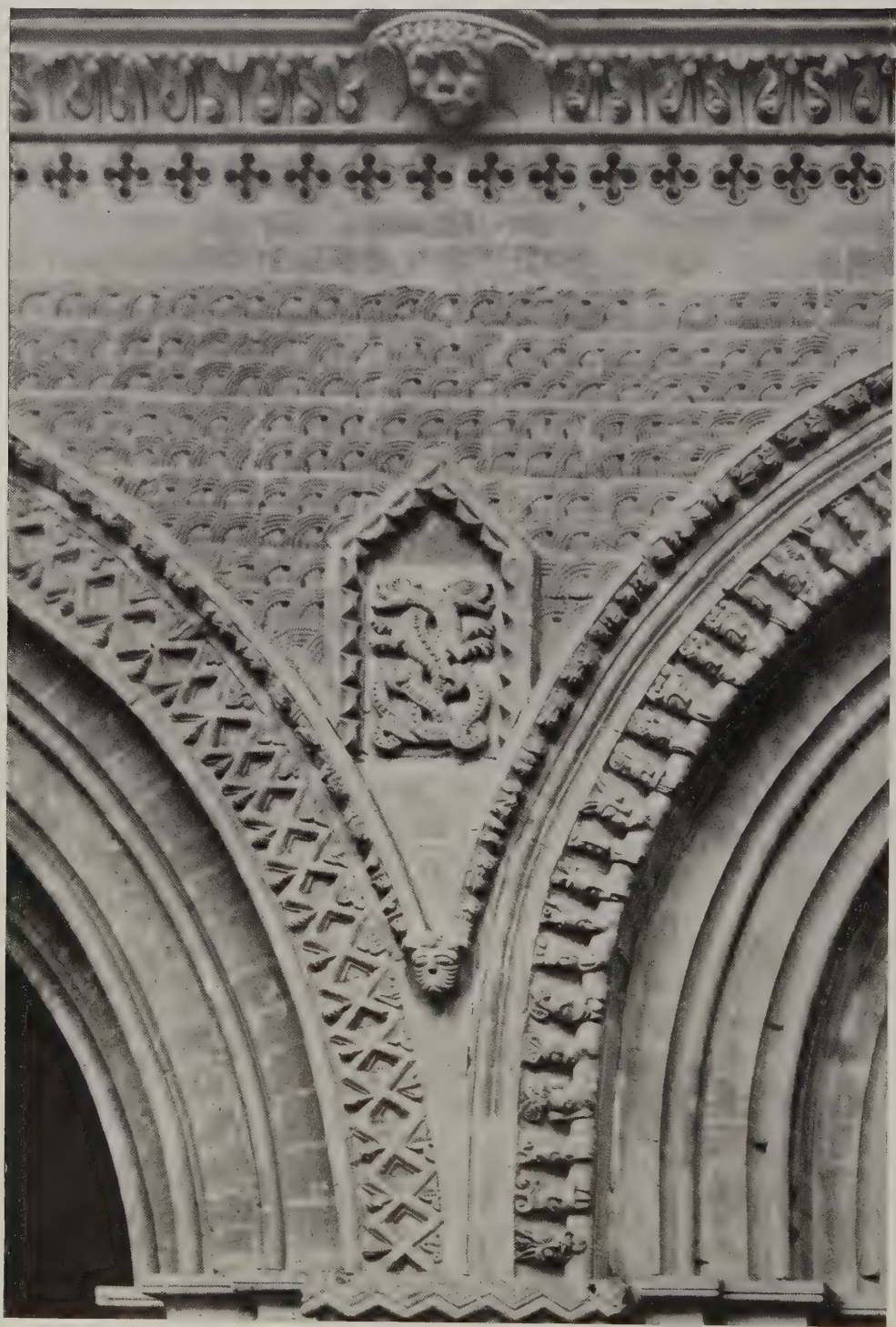
Kathedrale St. Front in Périgueux (Dordogne), Inneres nach Osten



St. Pierre in Aulnay (Aube), Portalarchivolte



Notre Dame la Grande in Poitiers (Vienne), Ausschnitt aus der Westfassade



Notre Dame in Bayeux (Calvados), Arkadenzwiesel des Mittelschiffes



Abteikirche von Fontenay (Côte-d'Or), Inneres gegen den Chor



Abteikirche von Lessay (Manche), Inneres nach Nordosten



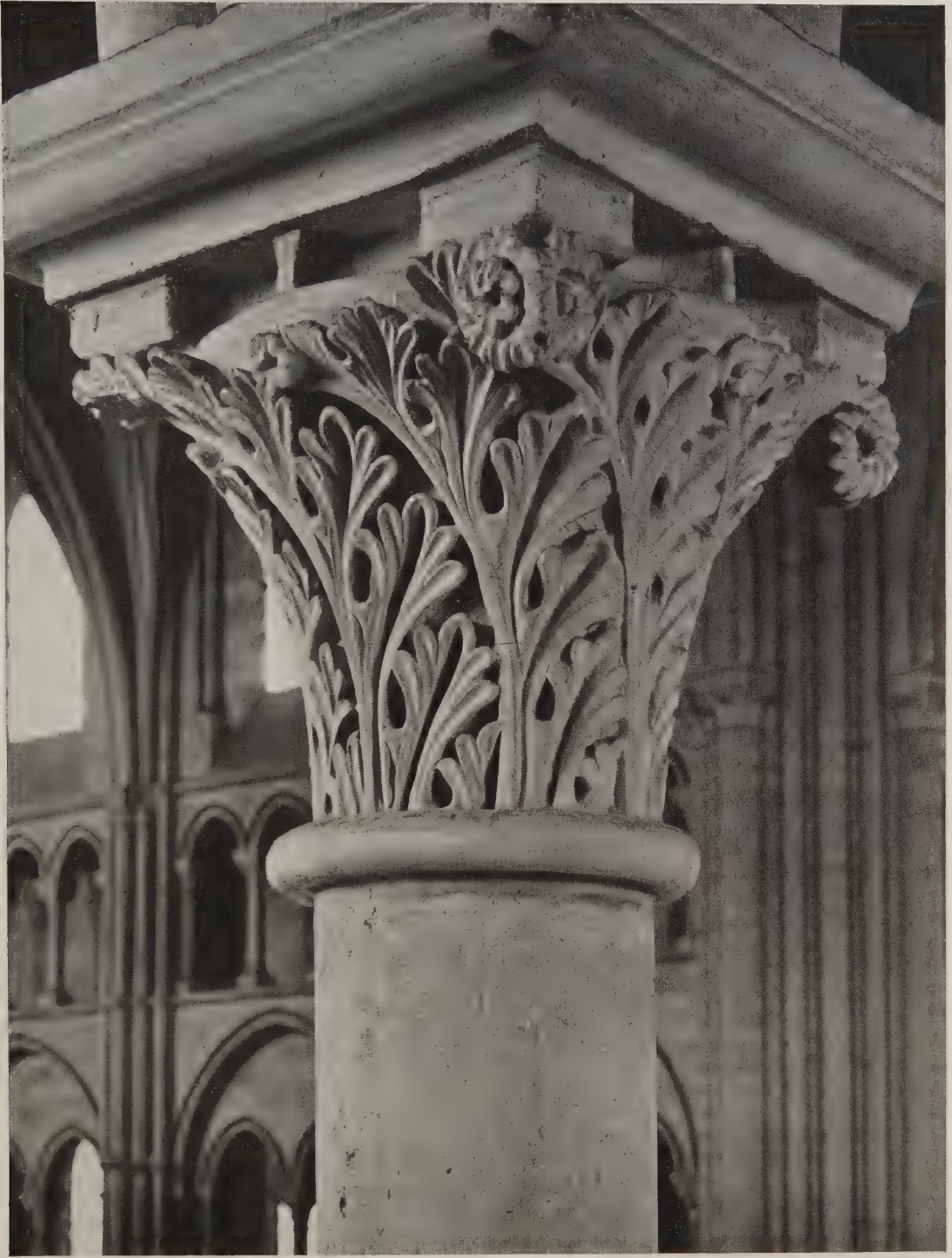
Kathedrale St. Maurice in Angers (Maine-et-Loire), Inneres nach Osten



Kathedrale Notre Dame in Laon (Aisne), Inneres nach Nordosten



Kathedrale von Tournai, Ansicht von Südwesten



Kathedrale Notre Dame in Laon (Aisne), Kapitell im Chor



Kathedrale von Ely, Langhaus nach Osten



Kathedrale von Carlisle, Blick in das Querschiff



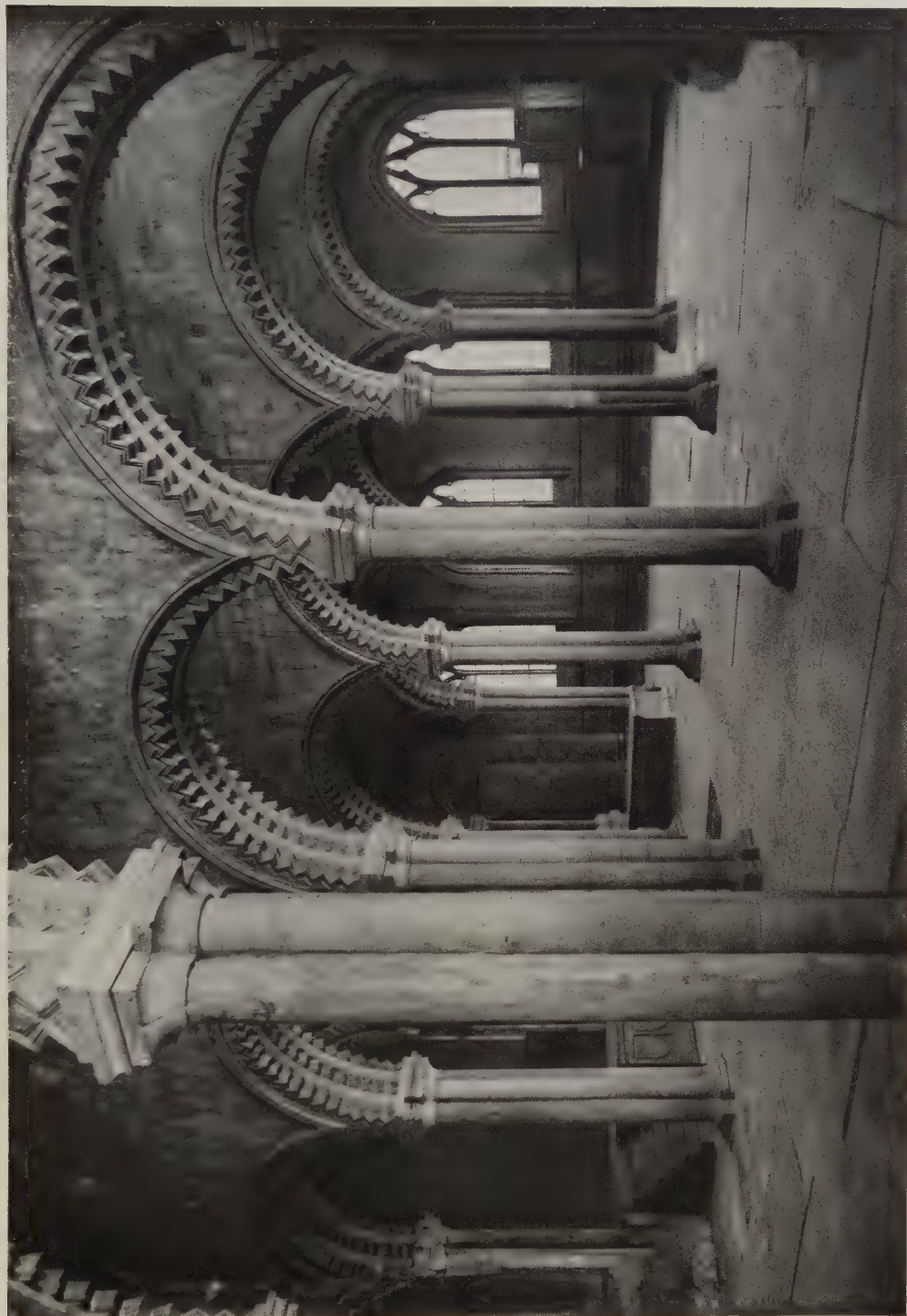
Kathedrale von Durham, Langhaus nach Südosten



Kathedrale von Peterborough, Langhaus und Querschiff



Kathedrale von Norwich, Inneres des Vierungsturmes



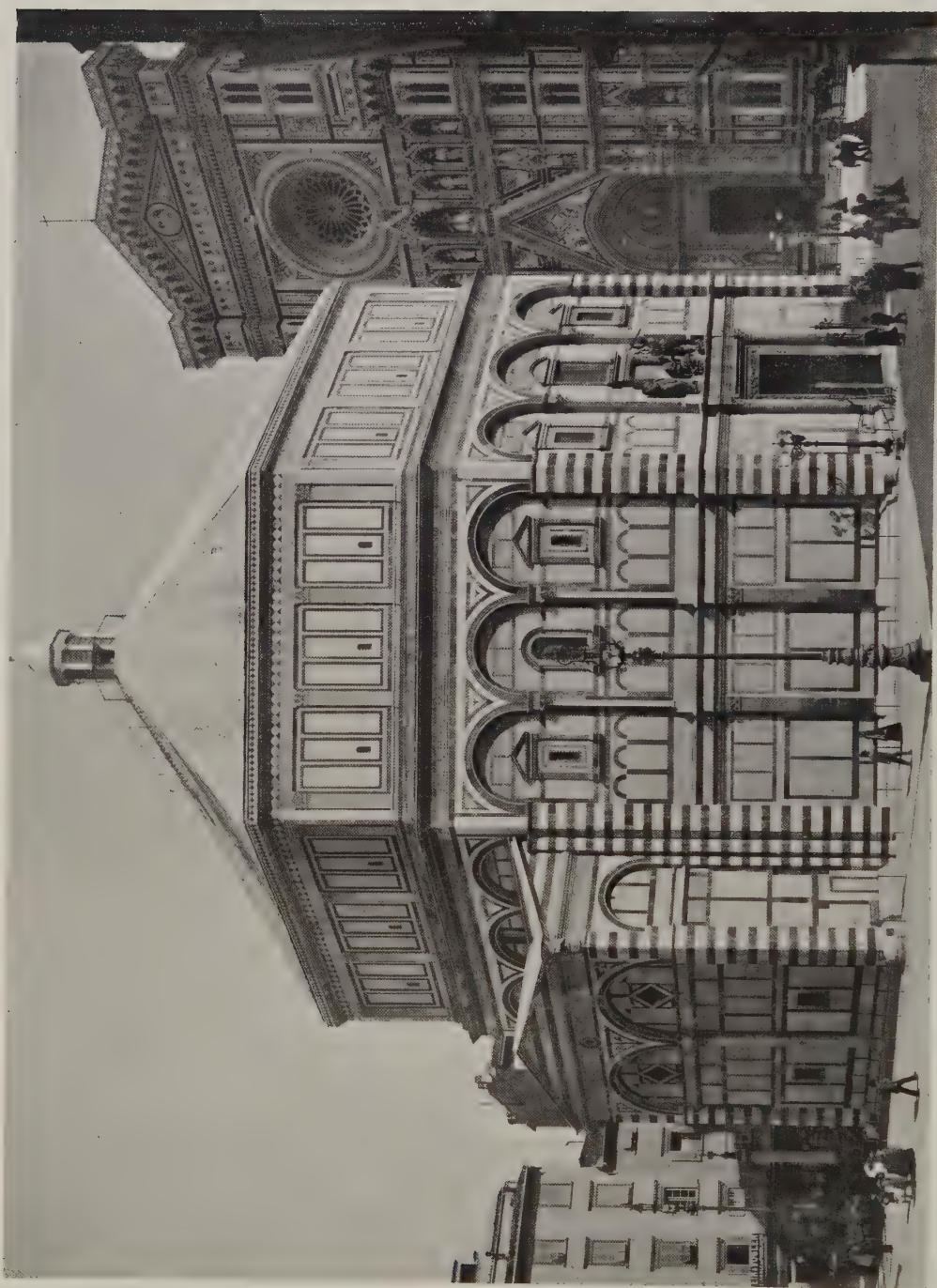
Kathedrale von Durham, Galiläa (Westvorhalle)



Dom von Lund (Schweden), Ansicht von Nordosten



Dom von Lund (Schweden), Krypta, Blick nach Südosten mit dem Relief des Simson



Baptisterium in Florenz, dahinter die Domfassade



S. Miniato al Monte in Florenz, Westfassade



S. Miniato al Monte in Florenz, Inneres nach Südosten



Dom von Pisa, Inneres nach Nordwesten



Baptisterium und Dom von Pisa mit Glockenturm, Ansicht von Südwesten



S. Ambrogio in Mailand, Ansicht von Westen



S. Zeno in Verona, Westfassade



S. Michele in Pavia, Westfassade



Sta. Maria in Pomposa, Westfassade mit Glockenturm



Dom von Pisa mit Glockenturm, Ansicht von Osten



Oben: Dom von Parma, Choransicht

Unten: Zisterzienser-Abteikirche in Fossanova, Ansicht von Nordwesten



Dom von Modena, Westfassade



Dom von Modena, Inneres nach Osten



S. Zeno in Verona, Inneres nach Osten



S. Michele in Pavia, Blick auf die Emporen



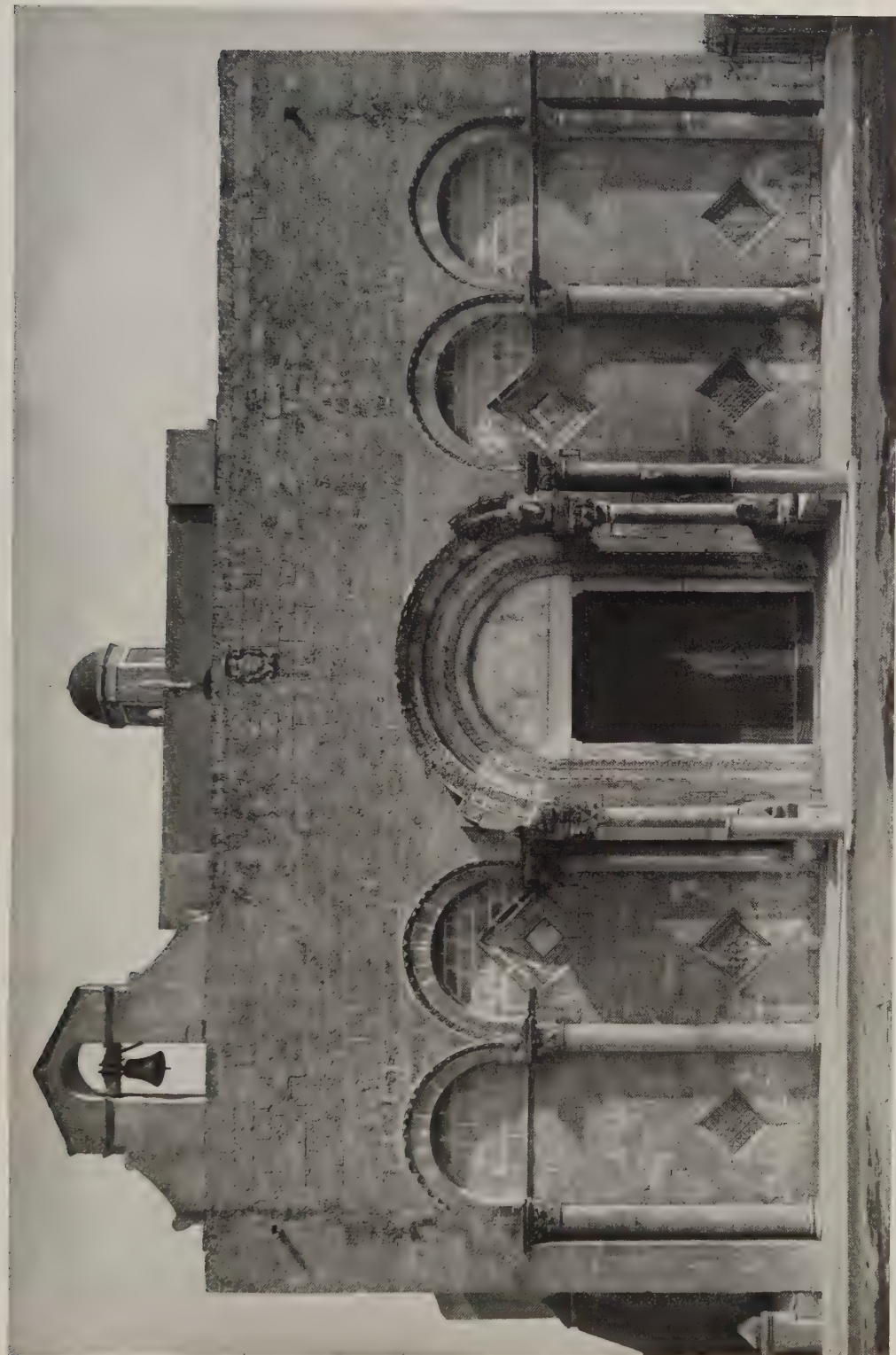
Dom von Parma, Inneres nach Osten



Zisterzienser-Abteikirche in Fossanova, Inneres nach Nordosten



Domplatz von Parma mit Dom und Baptisterium



Sta. Maria di Siponto, Westfassade



S. Giovanni degli Eremiti in Palermo



Dom von Monreale, Choransicht



Dom von Monreale, Klosterhof mit Kreuzgang und Glockenturm



Benediktiner-Kloster in Monreale, Kreuzgang



Cappella Palatina in Palermo, Inneres nach Osten



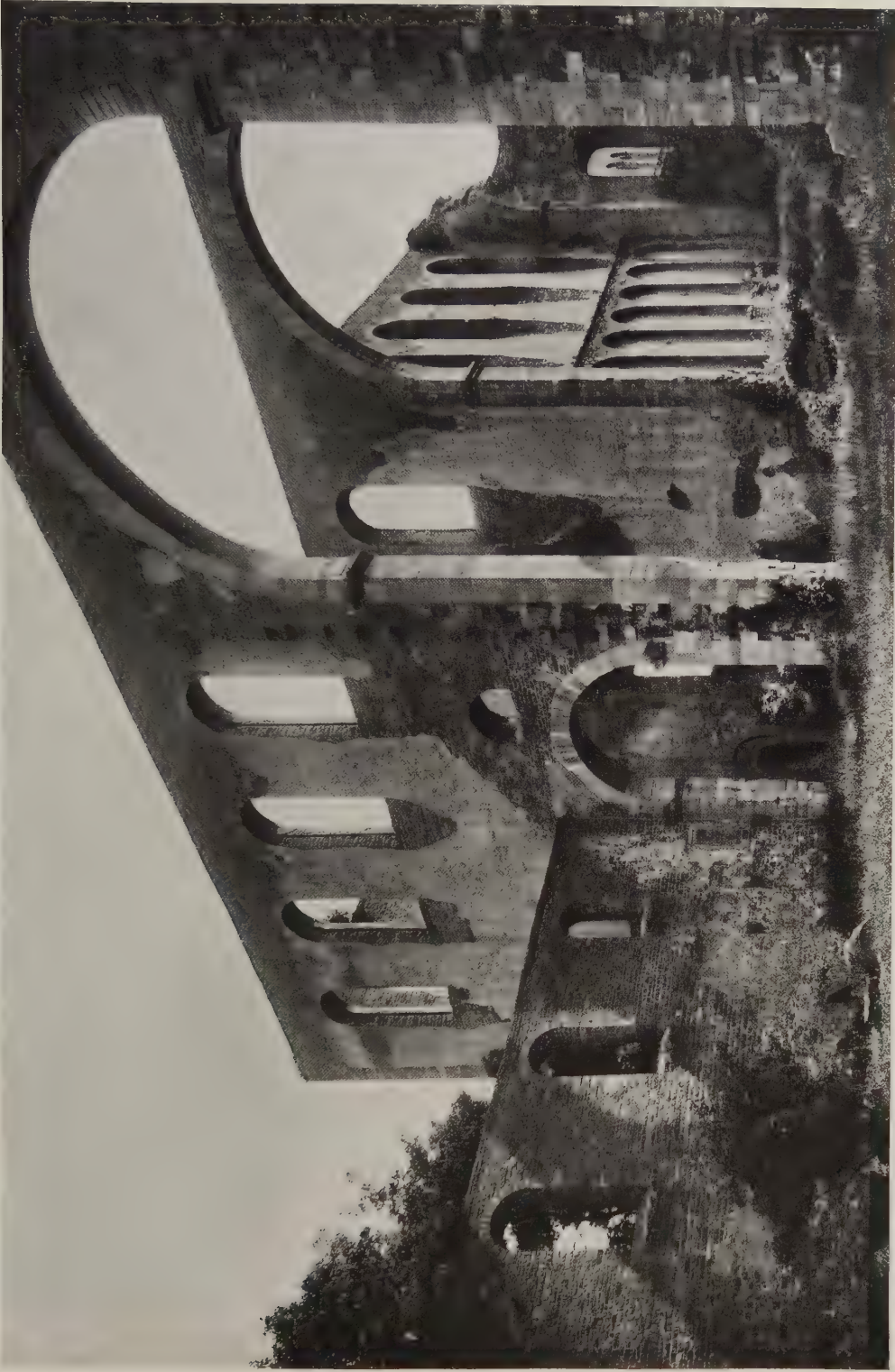
Dom St. Maria und St. Stephan in Speyer, Choransicht von Osten



Dom in Speyer, Mittelschiff und Chor nach Osten



Ruine der ehem. Benediktiner-Klosterkirche in Hersfeld



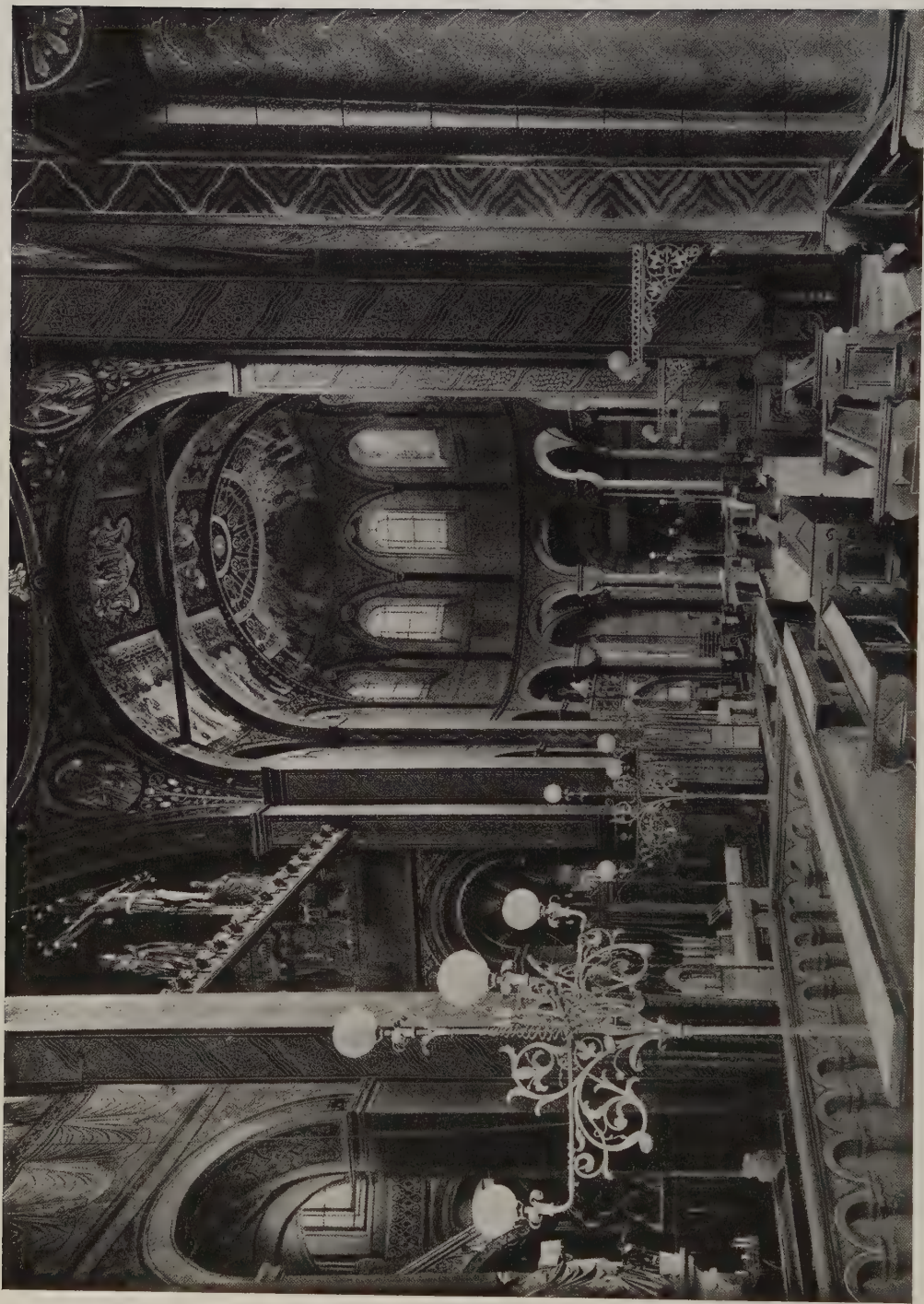
Klosterruine von Hersfeld, Inneres nach Nordosten



Dom von Trier, Ansicht von Westen



Dom von Minden, Ansicht von Westen



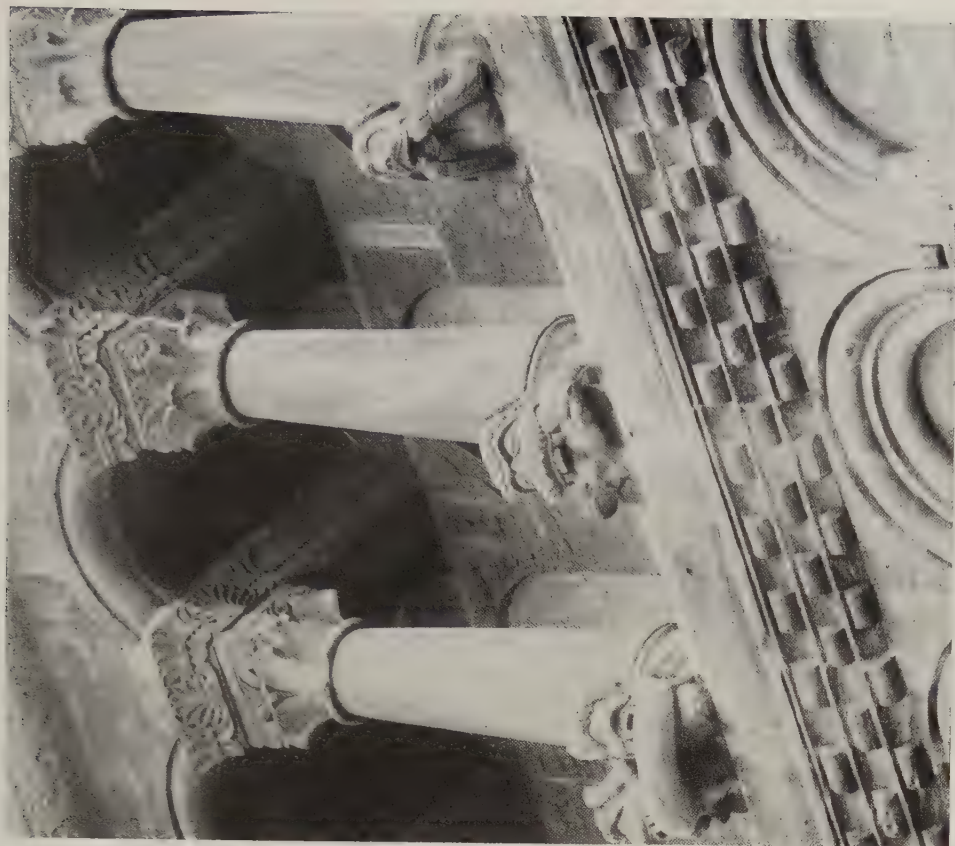
St. Maria im Kapitol in Köln, Inneres nach Süden



Dom von Speyer, Krypta, Mittelschiff unter der Vierung



Dom von Speyer, Fensterdetail



Dom von Worms, Teil der Westgalerie



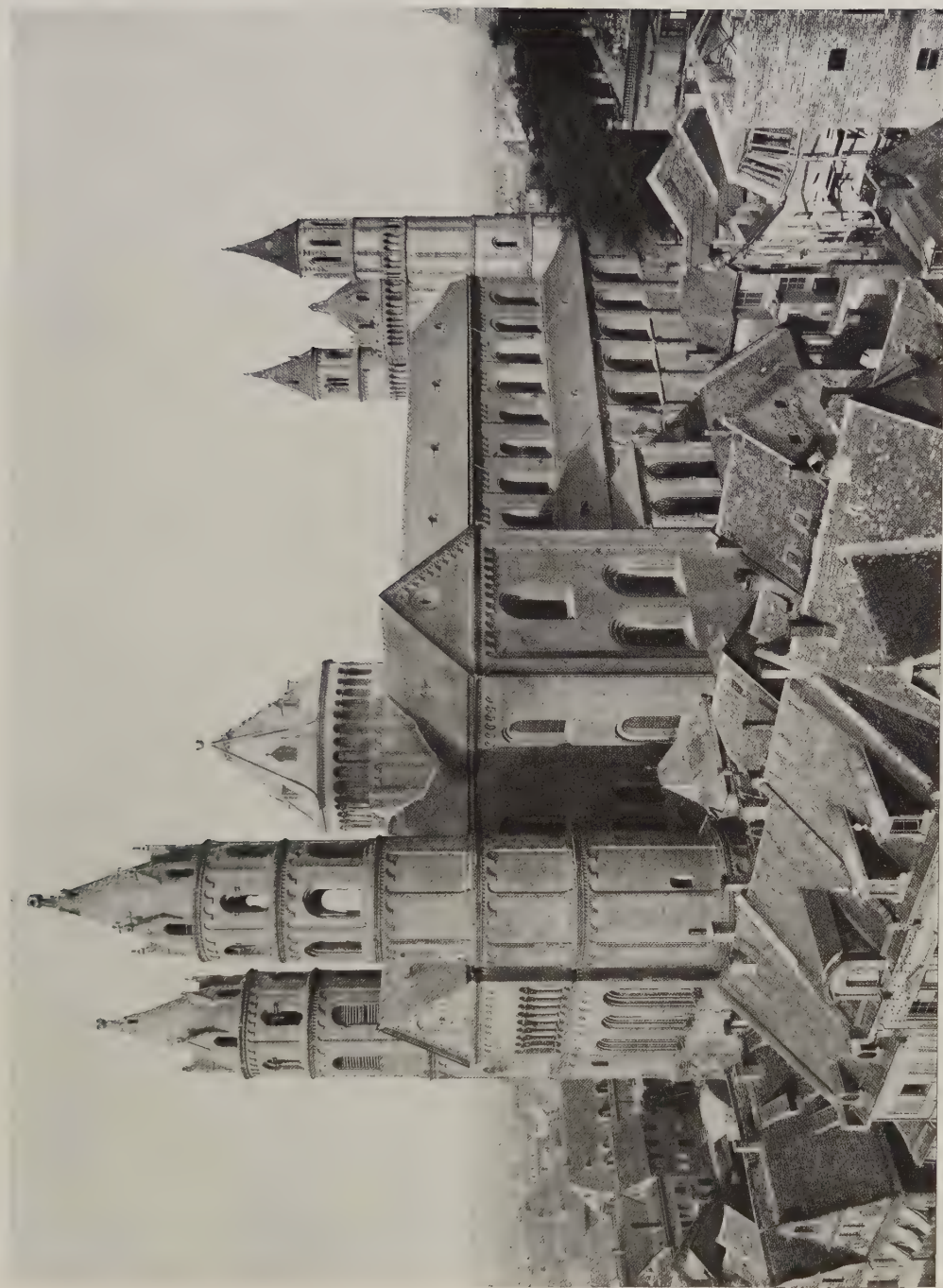
Stiftskirche St. Servatius in Quedlinburg, Inneres nach Westen



Ruine der ehem. Benediktiner-Klosterkirche Paulinzelle, Inneres nach Westen



Benediktiner-Abteikirche Maria Laach, Ansicht von Nordosten



Dom St. Peter in Worms, Ansicht von Nordosten



Stiftskirche St. Patrokus in Soest, Ansicht von Südwesten



Dom St. Salvator in Paderborn, Ansicht von Südwesten



St. Godehard in Hildesheim, Inneres nach Osten



Ehem. Prämonstratenser-Klosterkirche in Knechtsteden, Inneres nach Südosten
Blick durch ein Seitenschiff



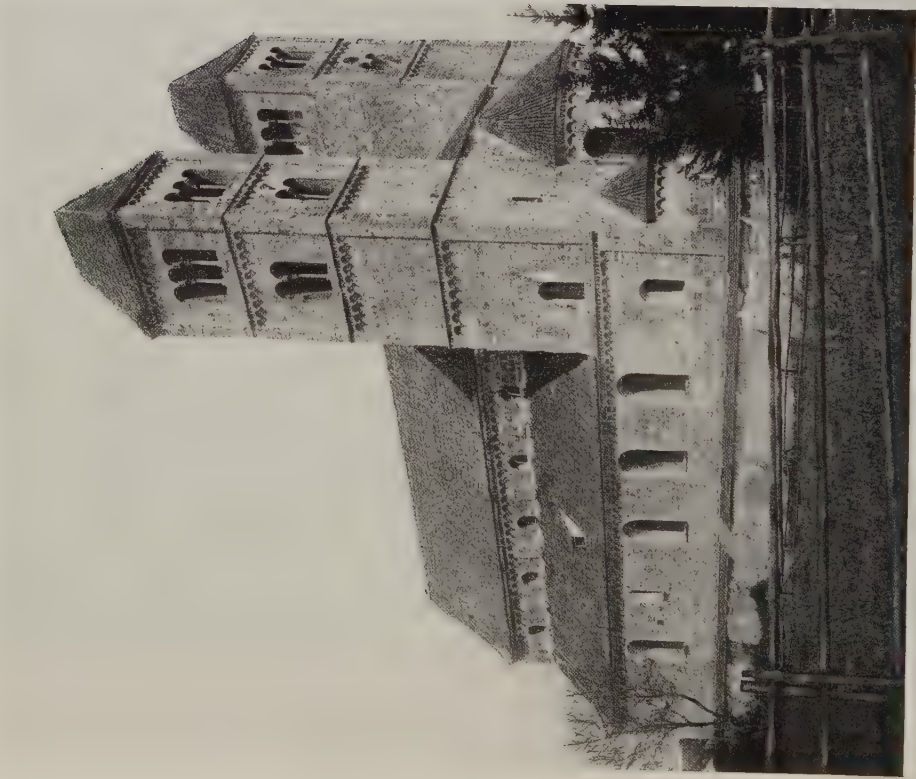
Ehem. Benediktiner-Klosterkirche in Murbach, Ansicht von Nordosten



Dom von Mainz, Inneres nach Nordosten



Münster von Basel, Inneres nach Nordosten



St. Michael in Altstadt, Ansicht von Nordosten



Stiftskirche in Ellwangen, Choransicht



Ehem. Klosterkirche in Lorch, Inneres nach Südwesten



Ehem. Schottenbenediktiner-Kirche St. Jakob in Regensburg, Inneres nach Osten



Ehem. Zisterzienserkirche in Walderbach, Inneres nach Nordosten



St. Gereon in Köln, Ansicht von Osten



Dom St. Peter in Worms, Westchor



Groß St. Martin in Köln, Ansicht von Norden



Stiftskirche St. Quirin in Neuß, Ansicht von Nordwesten



St. Gereon in Köln, Gesamtansicht von Südwesten



Münster von Gelnhausen, Ansicht von Nordosten



Martinskirche in Münstermaifeld, Chorinneres nach Osten



St. Gereon in Köln, Dekagon, Inneres nach Nordwesten



Ehem. Zisterzienser-Abtei Maulbronn, Herrenrefektorium, Blick nach Nordwesten



Dom von Limburg a. d. Lahn, Inneres nach Nordwesten



Ehem. Zisterzienser-Abtei Heisterbach, Inneres der Chorruiue



Dom St. Peter und Georg in Bamberg, Blick auf die Westtürme



Münster von Straßburg, Inneres des südlichen Querschiffes mit dem Gerichtspfeiler



Münster von Straßburg, Ansicht von Süden und Inneres des Querhauses
nach Nordosten



Ehem. Zisterzienser-Abtei Maulbronn, Vorhalle



Dom St. Mauritius in Magdeburg, Chorumgang



Ehem. Benediktiner-Kirche in Königslutter, Kapitell der Kreuzganghalle



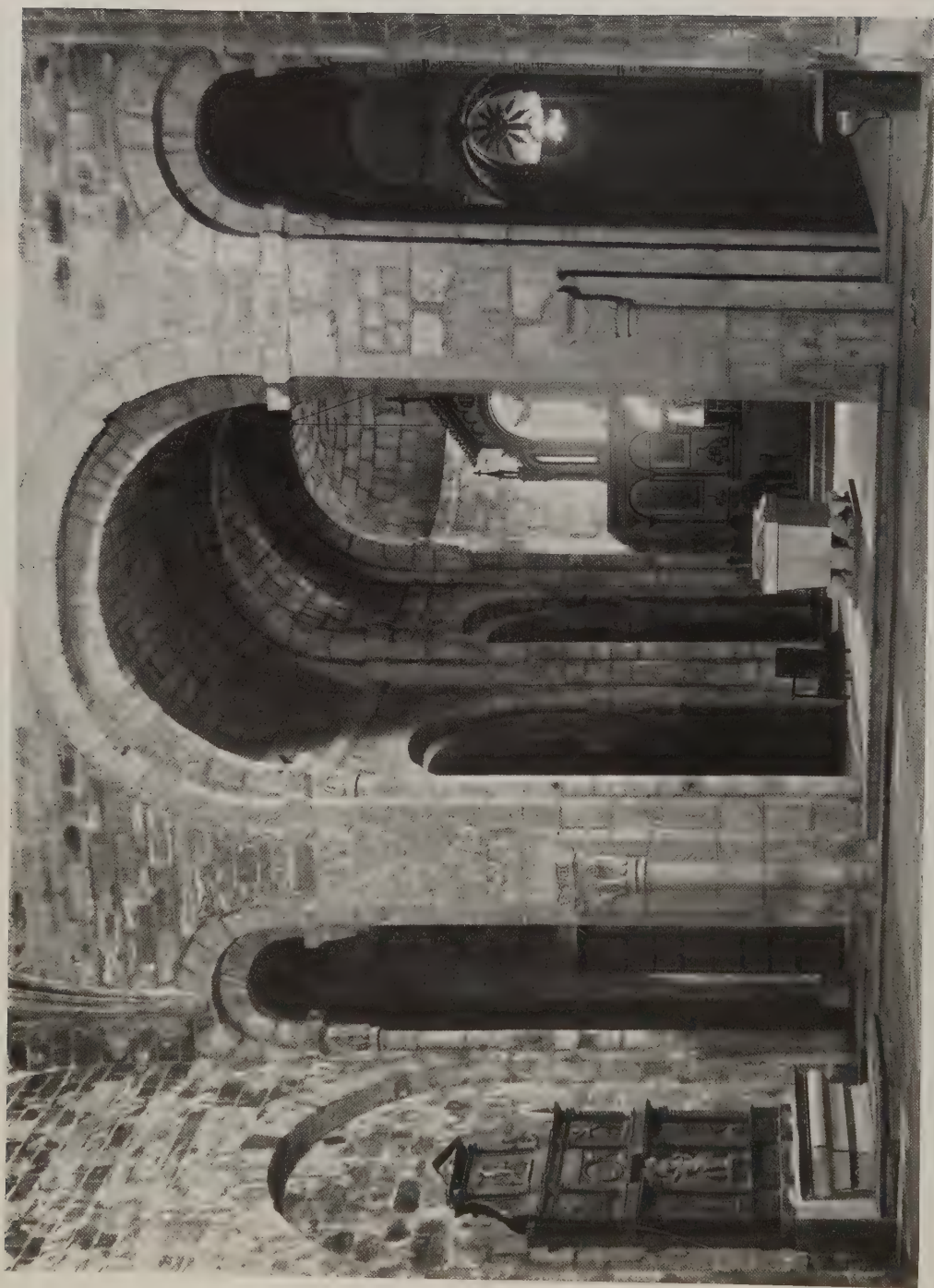
Marienkirche in Gelnhausen, Wandkonsole mit zwei Drachen



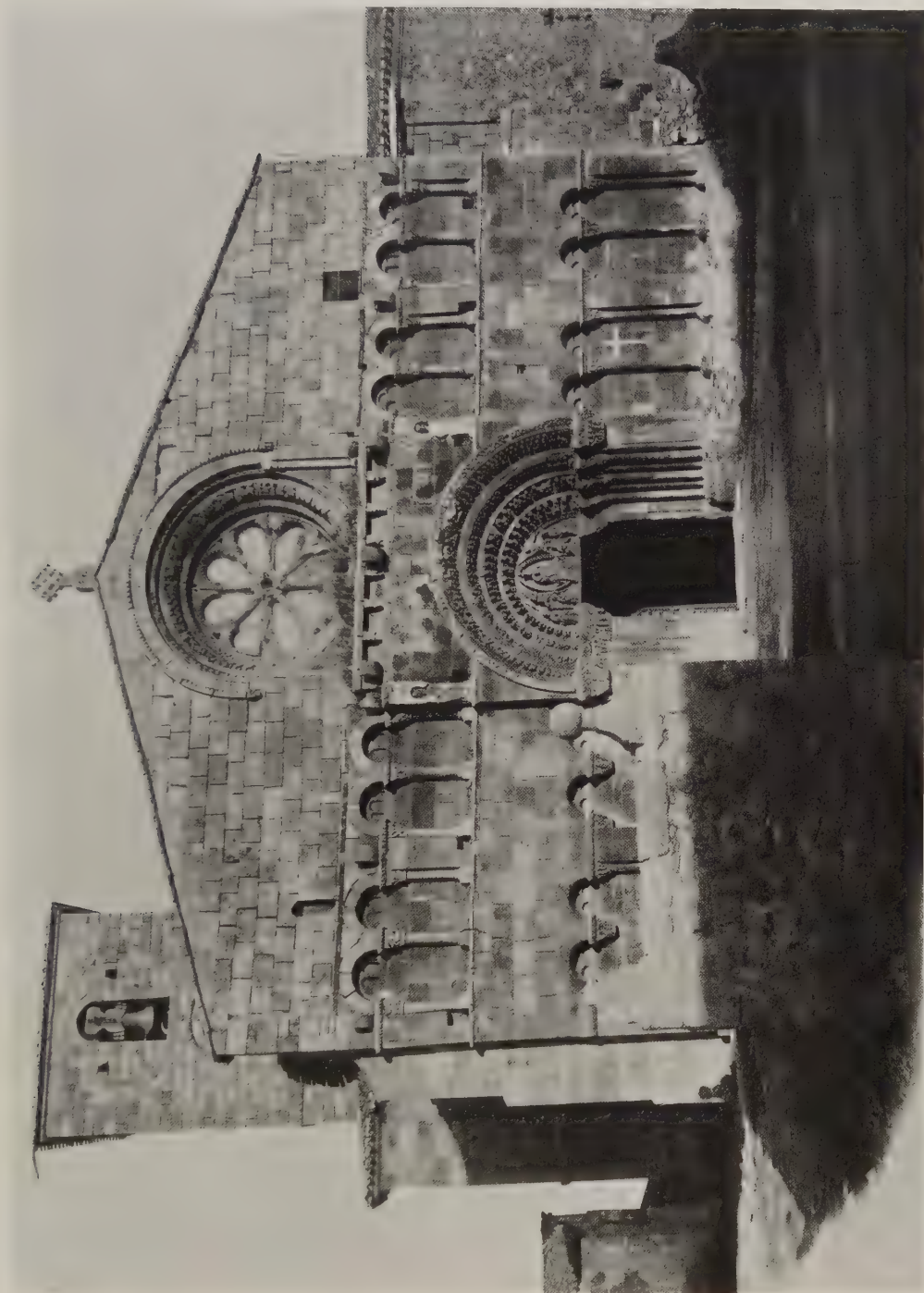
Ehem. Benediktiner-Kirche in Königsutter, Kreuzganghalle



St. Sebald in Nürnberg, Blick in den Westchor



Klosterkirche San Salvador in Leyre (Navarra), Inneres nach Osten



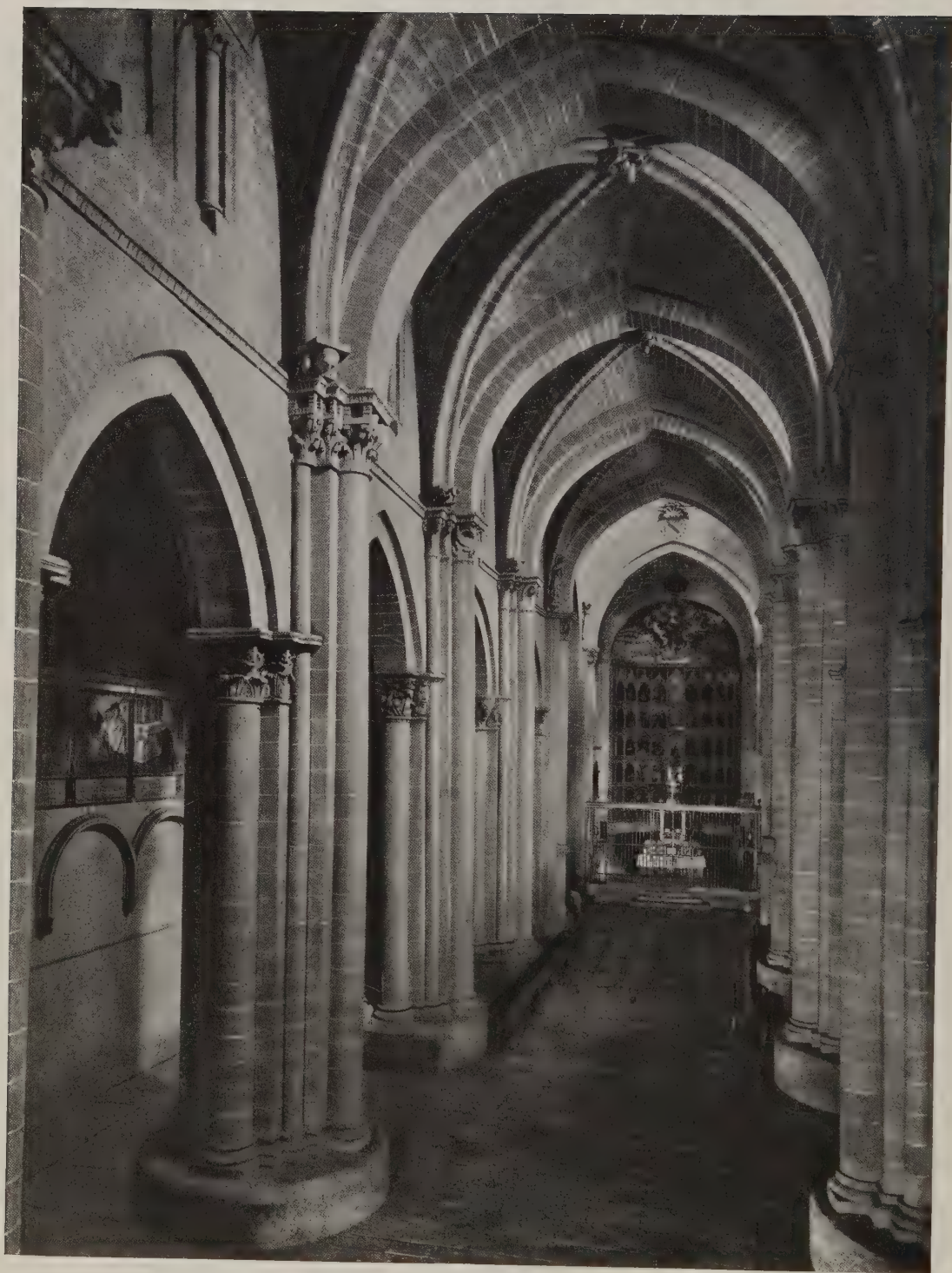
Santo Domingo in Soria, Fassade



San Pedro in Olite (Navarra), Fassade



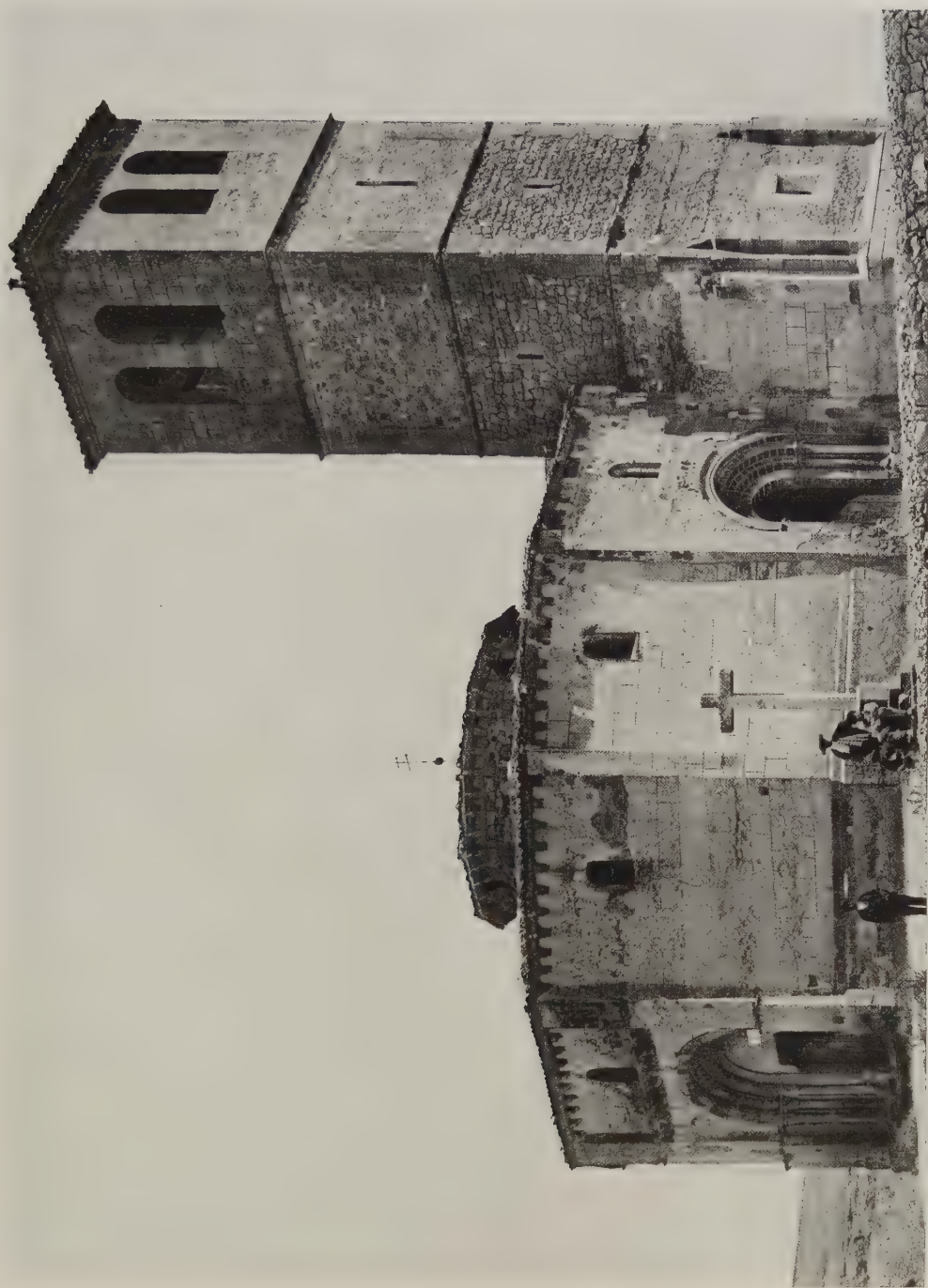
Alte Kathedrale in Salamanca, Choransicht



Alte Kathedrale in Salamanca, Inneres nach Osten



S. Vicente in Avila, Inneres nach Nordosten



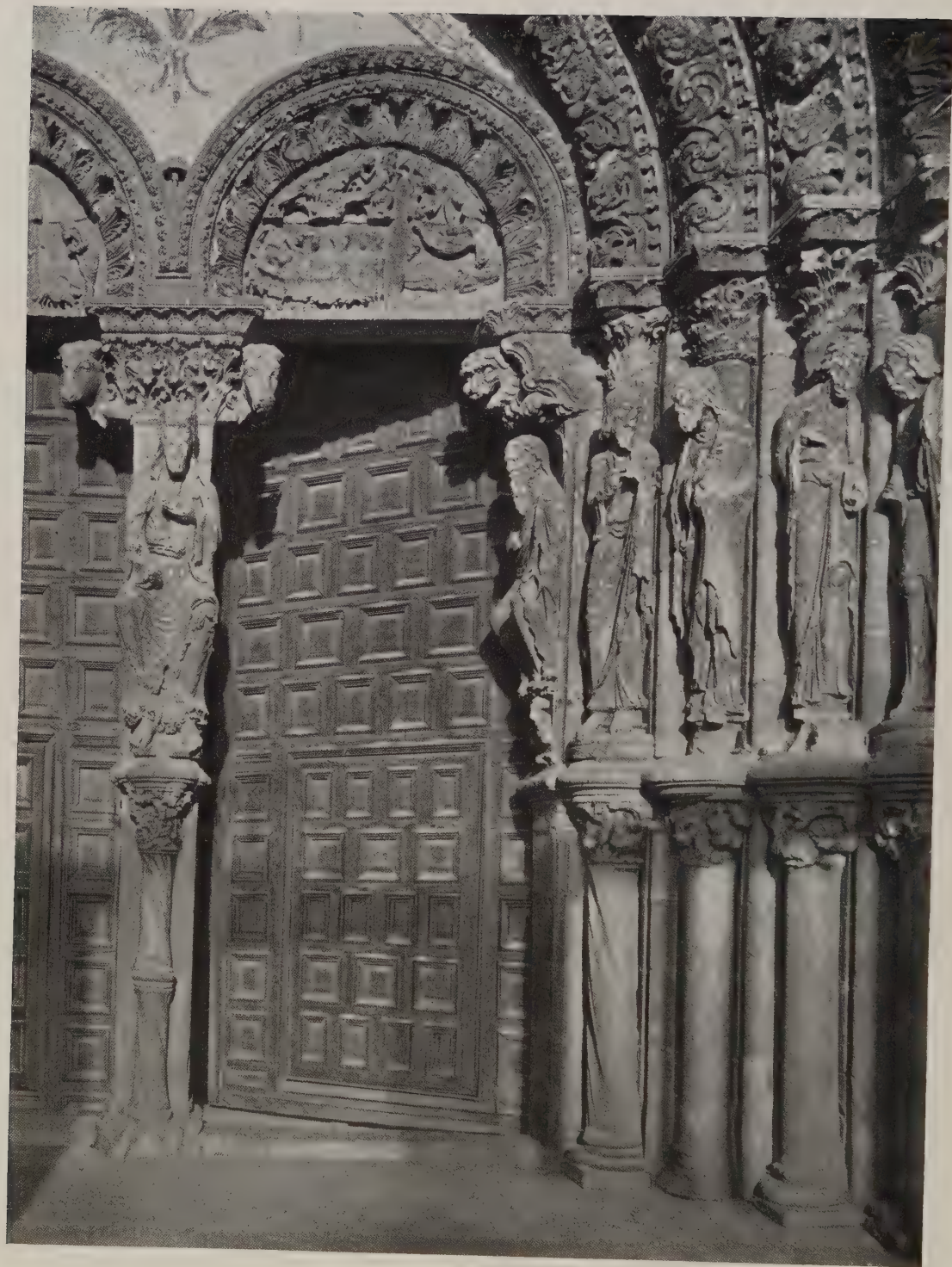
Templerkirche Vera Cruz in Segovia



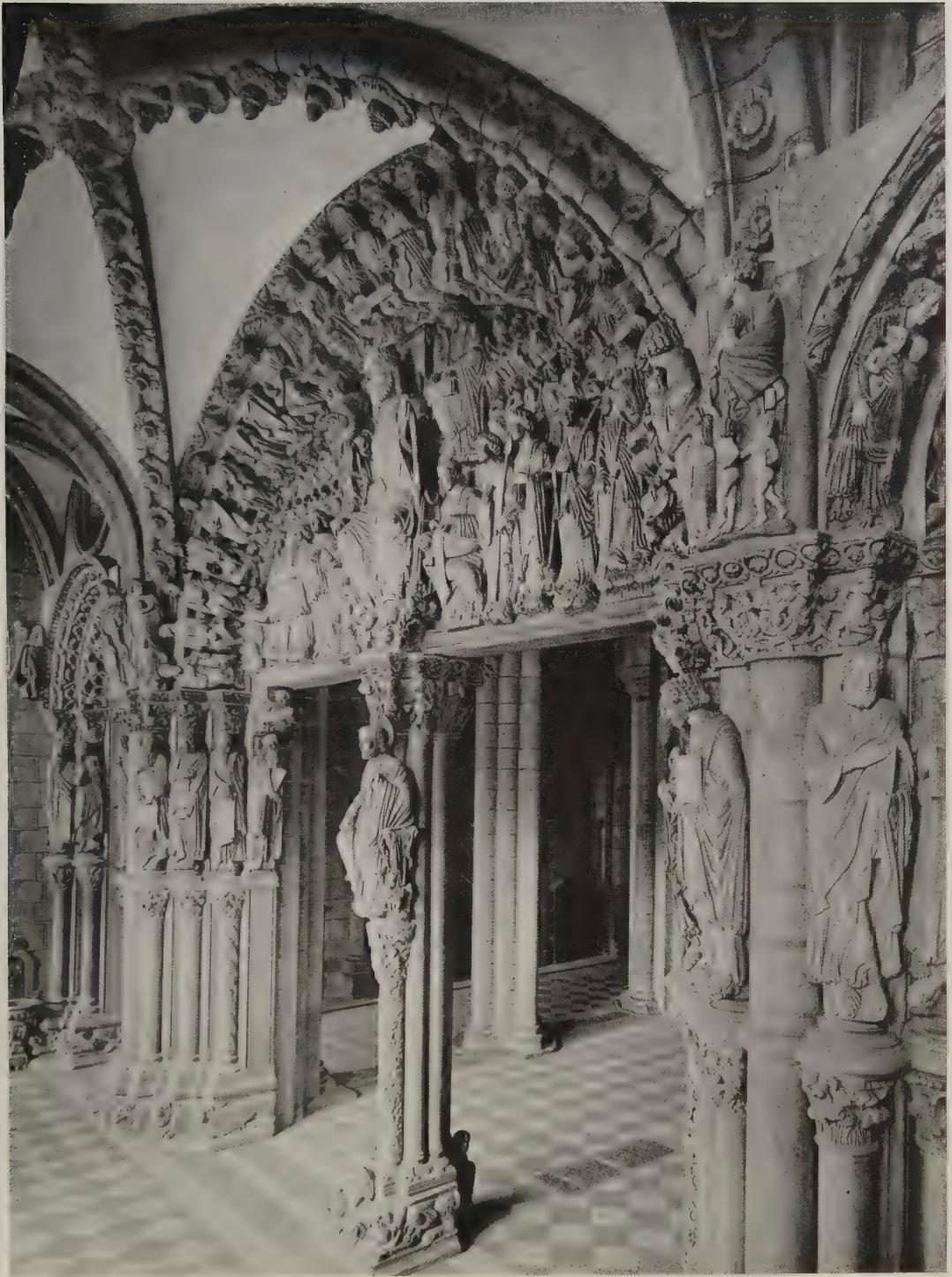
S. Maria La Real in Sanguesa (Navarra), Fassade



Kathedrale von Zamora, Fassade des südlichen Querschiffes



S. Vicente in Avila, Portal der Westfassade, Teilansicht



Santiago di Compostela, Pórtico de la Gloria



Santiago di Compostela, Blick durch das Querschiff

ROMANISCHE PLASTIK



Genien mit Tierbildern. Reliefplatte aus St. Sernin
Toulouse, Museum



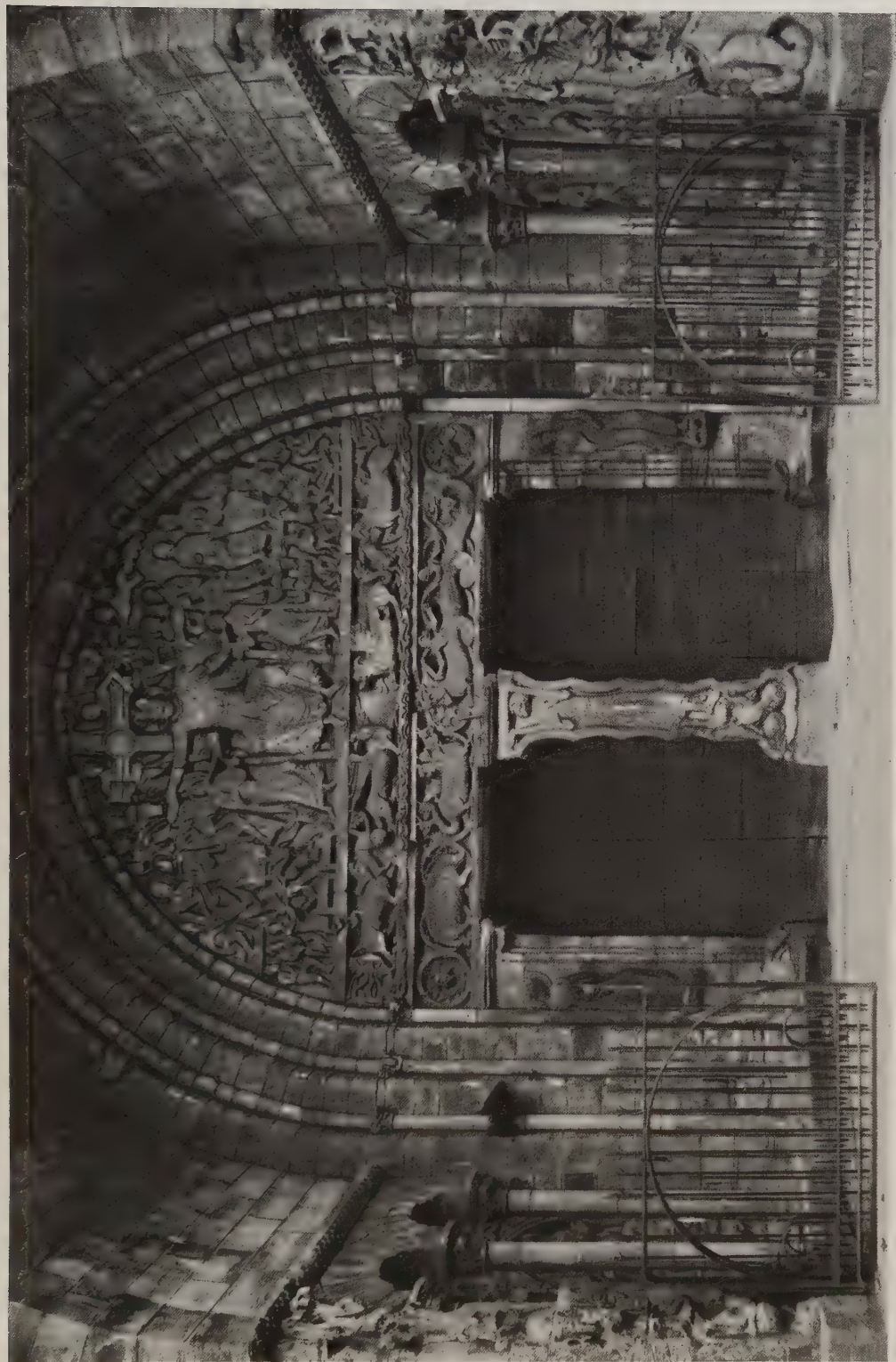
Thronender Christus. Reliefplatte in St. Sernin in Toulouse



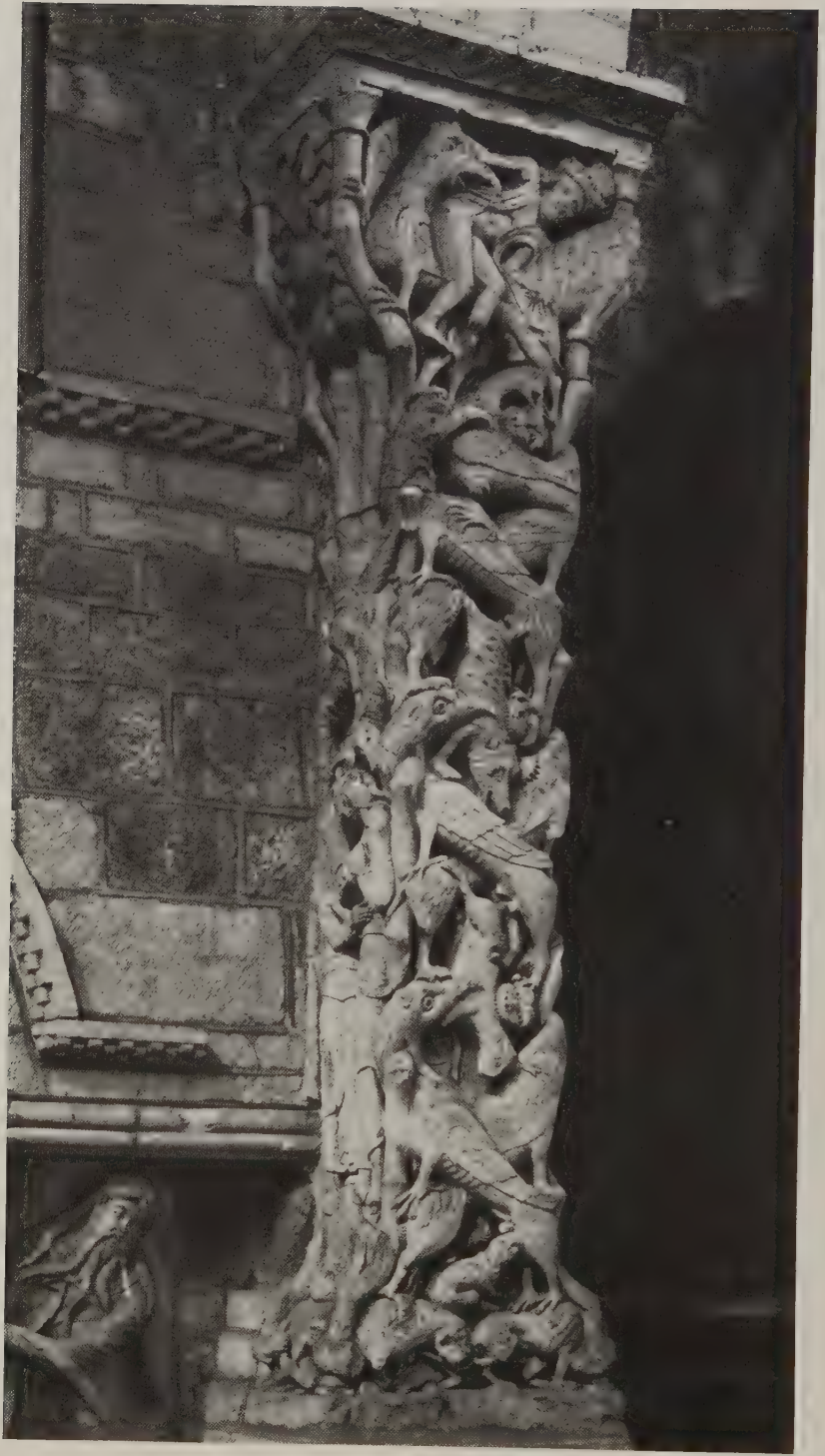
Grabstein des Abtes Durand im Kreuzgang der Abtei
St. Pierre in Moissac



Tympanon des Hauptportals der Abtei St. Pierre in Moissac



Hauptportal der Abteikirche von Beaulieu (Corrèze)



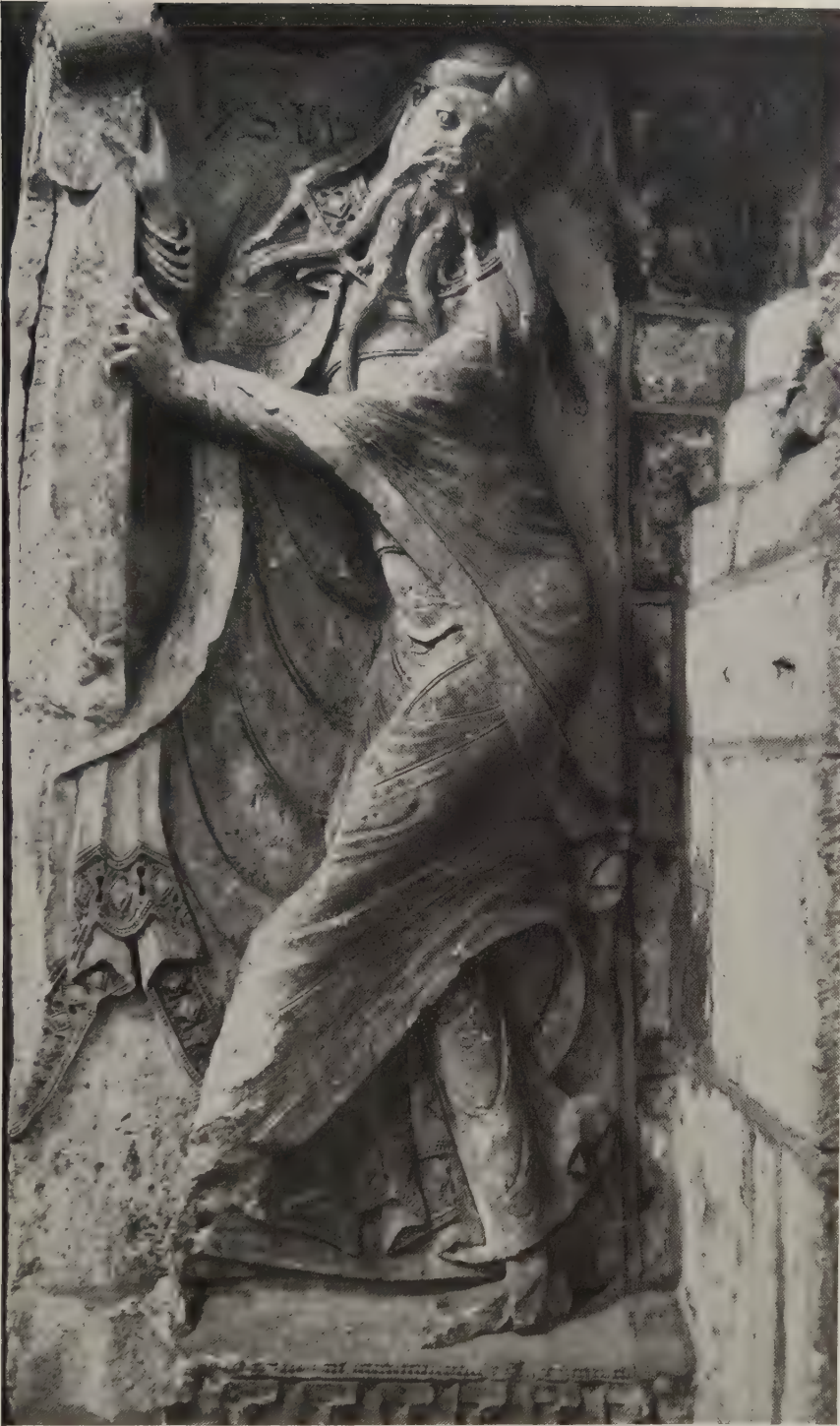
Mittelpfeiler des ehem. Westportals der Abteikirche von Souillac



Heimsuchung. Relief an der Portalwand von St. Pierre in Moissac



Apostelfiguren aus St. Étienne. Toulouse, Museum



Jesaias. Relief an der Portalwand der Abteikirche von Souillac



Tympanon und Türsturz an der Westfront der Kathedrale von Angoulême



Konstantin als Reiter. Tympanon der Kirche von Parthenay-le-Vieux



Himmelfahrt Christi. Tympanon des Südportals von St. Sernin in Toulouse



Thronender Christus zwischen den Aposteln. Tympanon der Kirche von Carennac (Lot)



Verkündigung und Teufelsturz. Kapitelle der Kathedrale St. Lazare in Autun



Eva unter dem Baum. Reliefbruchstück. Autun, Museum



Zweikampf. Kapitell von Ste. Madeleine in Vézelay



Das Jüngste Gericht. Tympanon des Hauptportals der Kathedrale St. Lazare in Autun



Hauptportal von Ste. Madeleine in Vézelay



Allegorie des Frühlings. Kapitell der ehem. Klosterkirche von Cluny
Cluny, Musée Ochier



Petrus und Magdalena (?). Figurengruppe der Archivolte des Hauptportals von
Ste. Madeleine in Vezelay



Detail des Tympanons der Kathedrale St. Lazare in Autun



Hl. Michael. Tympanon von Saint-Michel-d'Entraigues (Charente)



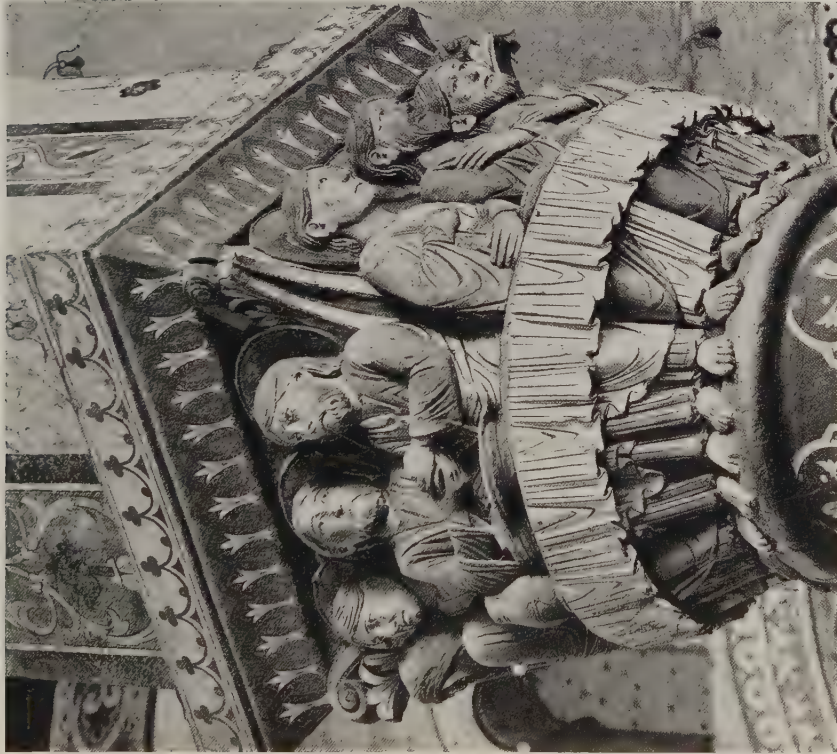
Abendmahl. Tympanon von St. Bénigne in Dijon. Dijon, Museum



Herodes und Salome. Kapitellfiguren aus St. Étienne
Toulouse, Museum



Psychomachia. Kapitell von Notre Dame du Port
in Clermont-Ferrand



Abendmahl. Kapitell von St. Paul in Issoire



Kreuztragung. Kapitell der Kirche von St. Nectaire



Detail des Westportals der Kirche von St. Gilles



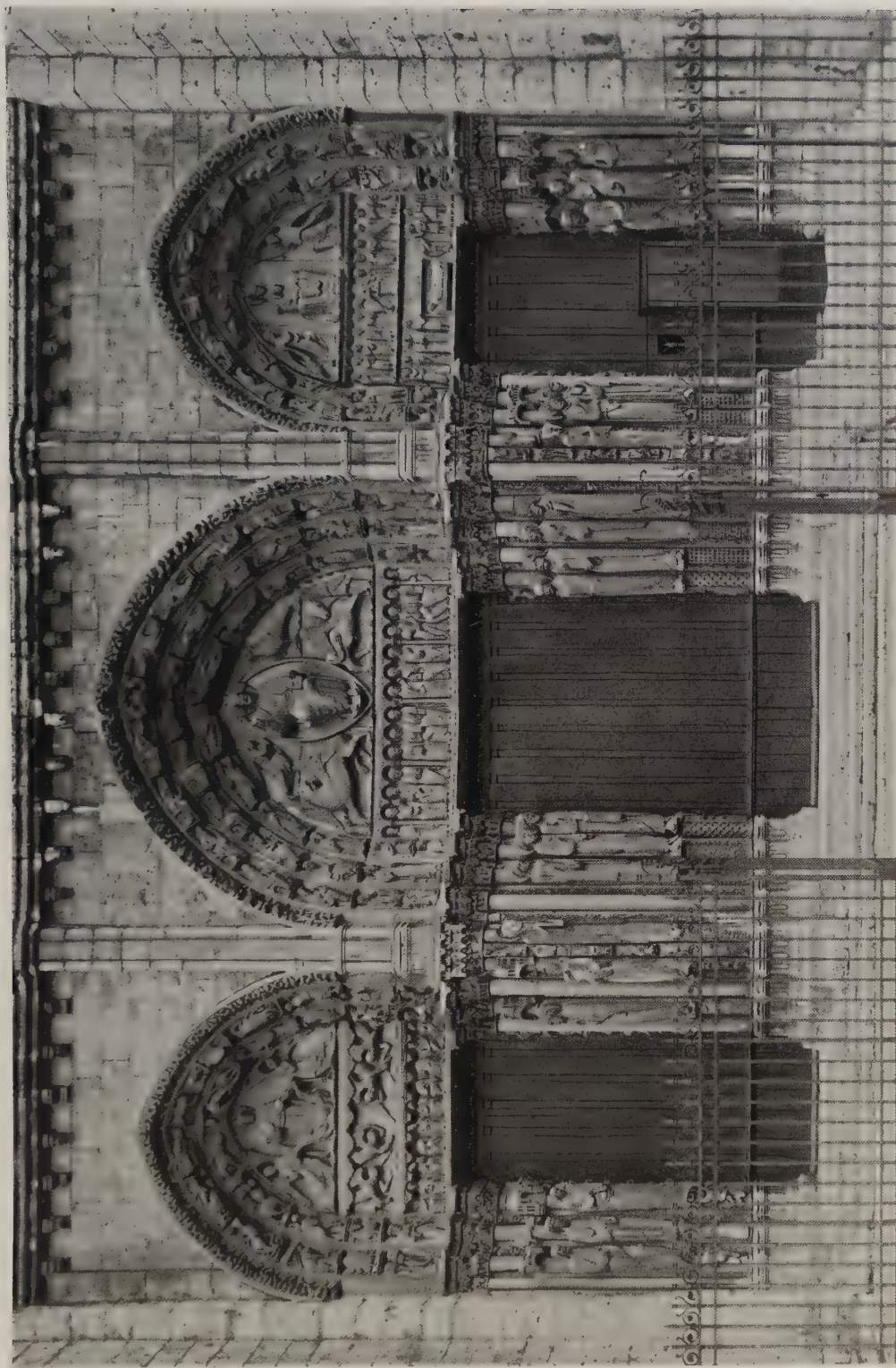
Erzengel Michael. Relief an der Westfassade der Kirche von St. Gilles



Portal der Westfassade von St. Trophime in Arles



Tympanon der ehem. Abteikirche von St. Denis



Westportale der Kathedrale von Chartres, sog. Königsportal



Gewändefiguren am mittleren Westportal der Kathedrale von Chartres



Kopf einer Gewändefigur am Westportal der Kathedrale von Chartres



Apokalyptische Greise und die Grammatik. Archivoltfiguren am Westportal der Kathedrale von Chartres



Königin und Geiger. Figuren am Westportal der Kathedrale von Chartres



Königsfigur am Westportal der Kathedrale von Chartres



Kindheitsgeschichte Christi. Südliches Tympanon-Relief am Westportal der Kathedrale von Chartres



Relief am Türsturz des Marienportals der Kathedrale von Senlis



Tympanon des Annen-Portals der Kathedrale Notre Dame in Paris



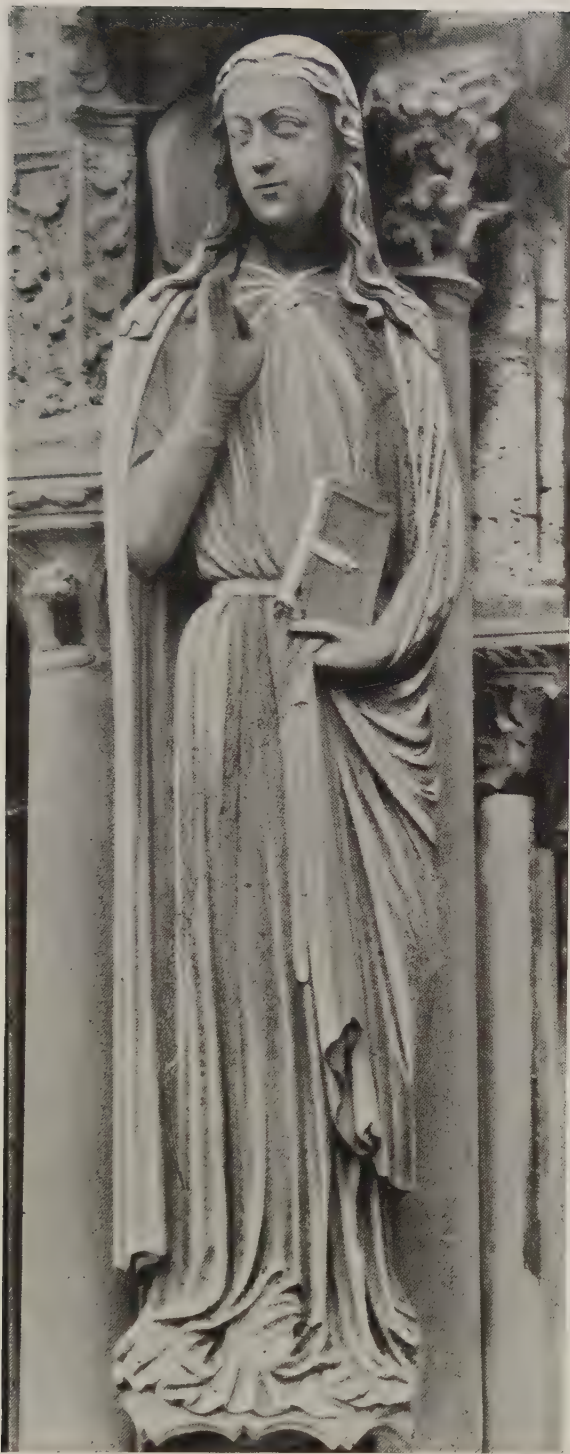
Krönung Mariä. Tympanon des Westportals der Kathedrale von Senlis



Gewändefiguren des nördlichen Querhausportals der Kathedrale von Chartres



Heimsuchung. Gewändefiguren des nördlichen Querhausportals der Kathedrale von Chartres



Modestia. Figur am nördlichen Querhaus-
portal der Kathedrale von Chartres



Heimsuchung. Gewändefiguren am mittleren Westportal
der Kathedrale von Reims



Kopf der Maria von der Heimsuchungsgruppe des Westportals der Kathedrale von
Reims



Petrus. Figur am Gerichtsportal
(Nordseite) der Kathedrale von Reims



Thronessel in S. Nicola in Bari (Apulien)



Tanz der Salome vor Herodes. Relief der Bronzetür von S. Zeno in Verona



Meister Wilhelm: Erschaffung und Sündenfall und Arche Noah
Reliefs an der Westfassade des Doms von Modena



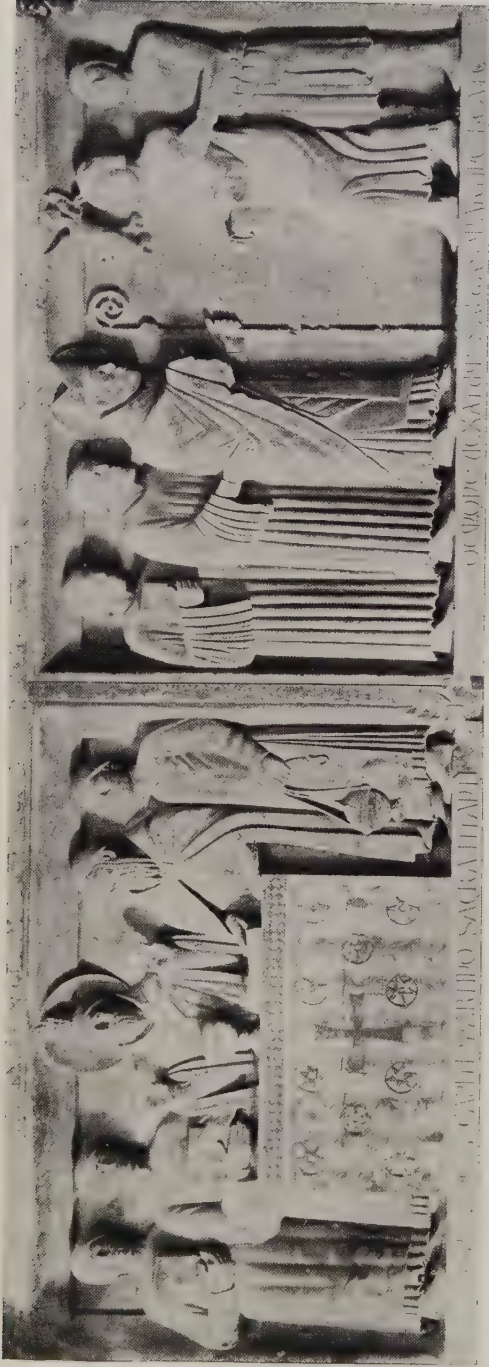
Der Genius der Wahrheit reißt dem Lügenteufel die Zunge aus. Relief an der Südseite des Doms von Modena



Hauptportal des Doms von Ferrara



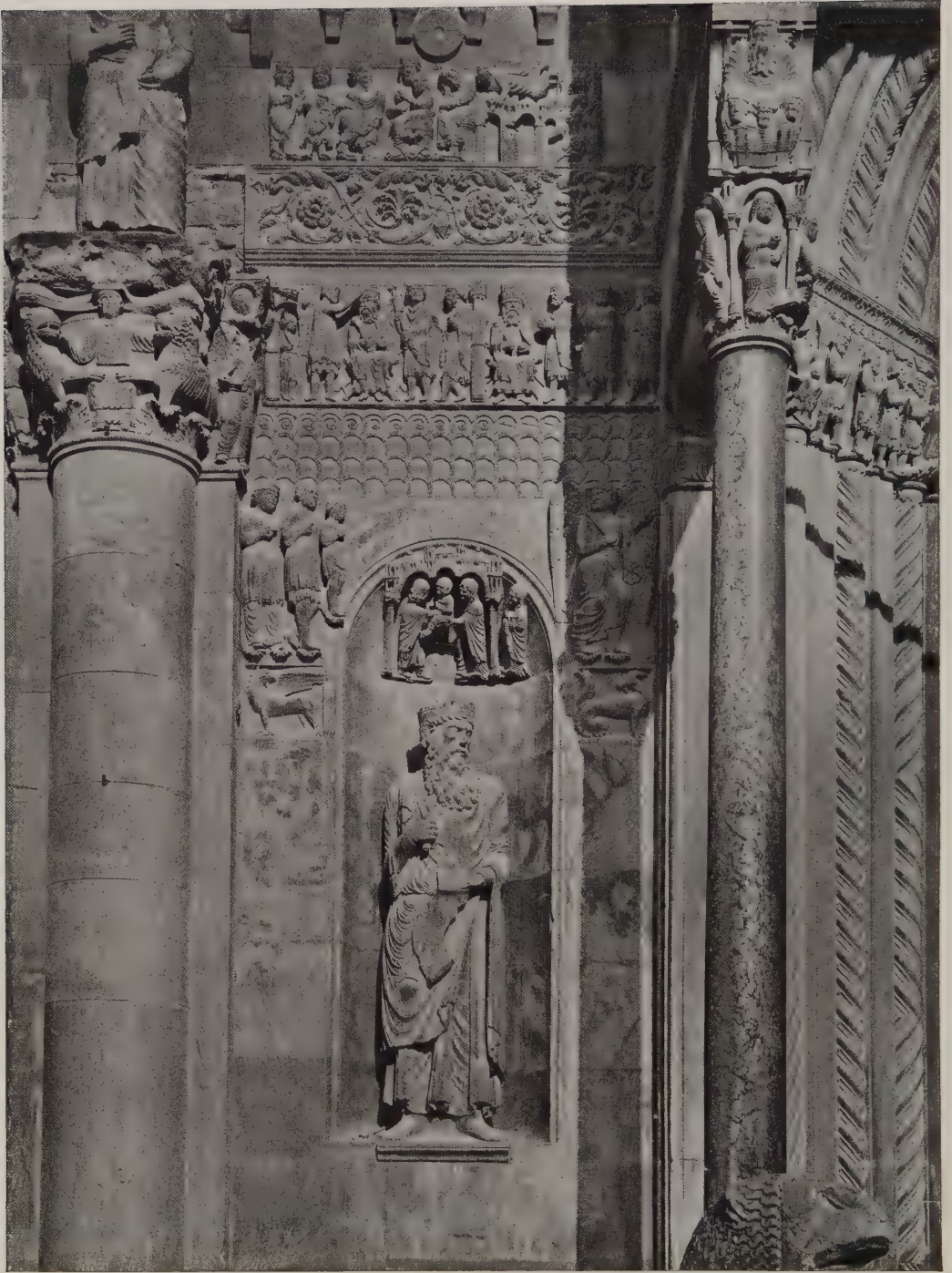
Meister Bonanus aus Pisa: Bronzetür des Doms von Monreale mit Szenen aus dem Alten und dem Neuen Testament



Oben: Szenen aus der Martinuslegende. Reliefs am Dom von Lucca
 Unten: Gruomons: Reise und Ankunft der hl. drei Könige. Türsturz von St. Andrea in Pistoja



Ober: Abendmahl. Relief vom Pontile des Doms von Modena
 Unten: Benedetto Antelami; Kreuzabnahme. Relief der ehen. Domkanzel von Parma



Benedetto Antelami: Portal von Borgo S. Donnino. Seitenwange des Haupteingangs



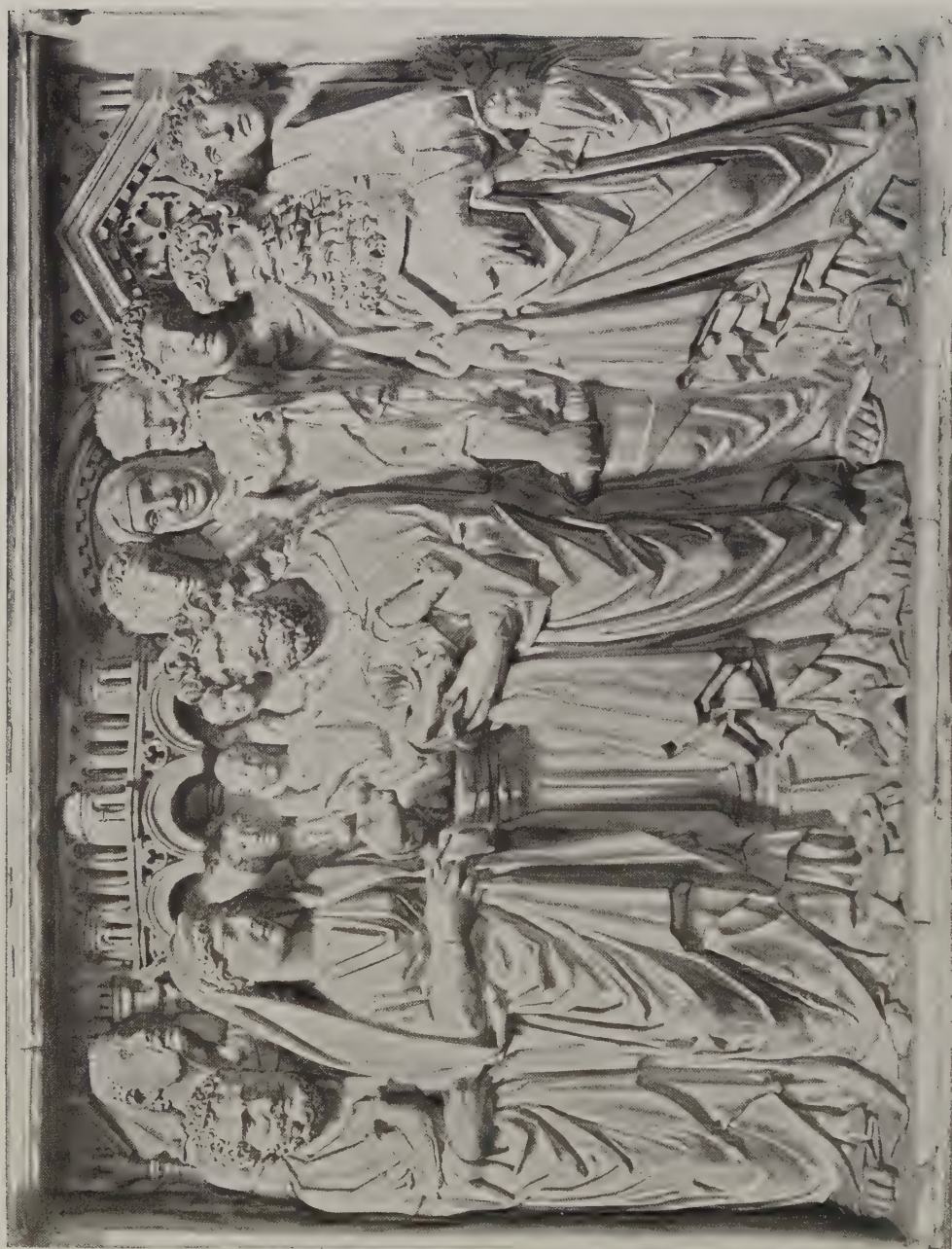
St. Martin und der Bettler. Reitergruppe an der Fassade des Doms von Lucca



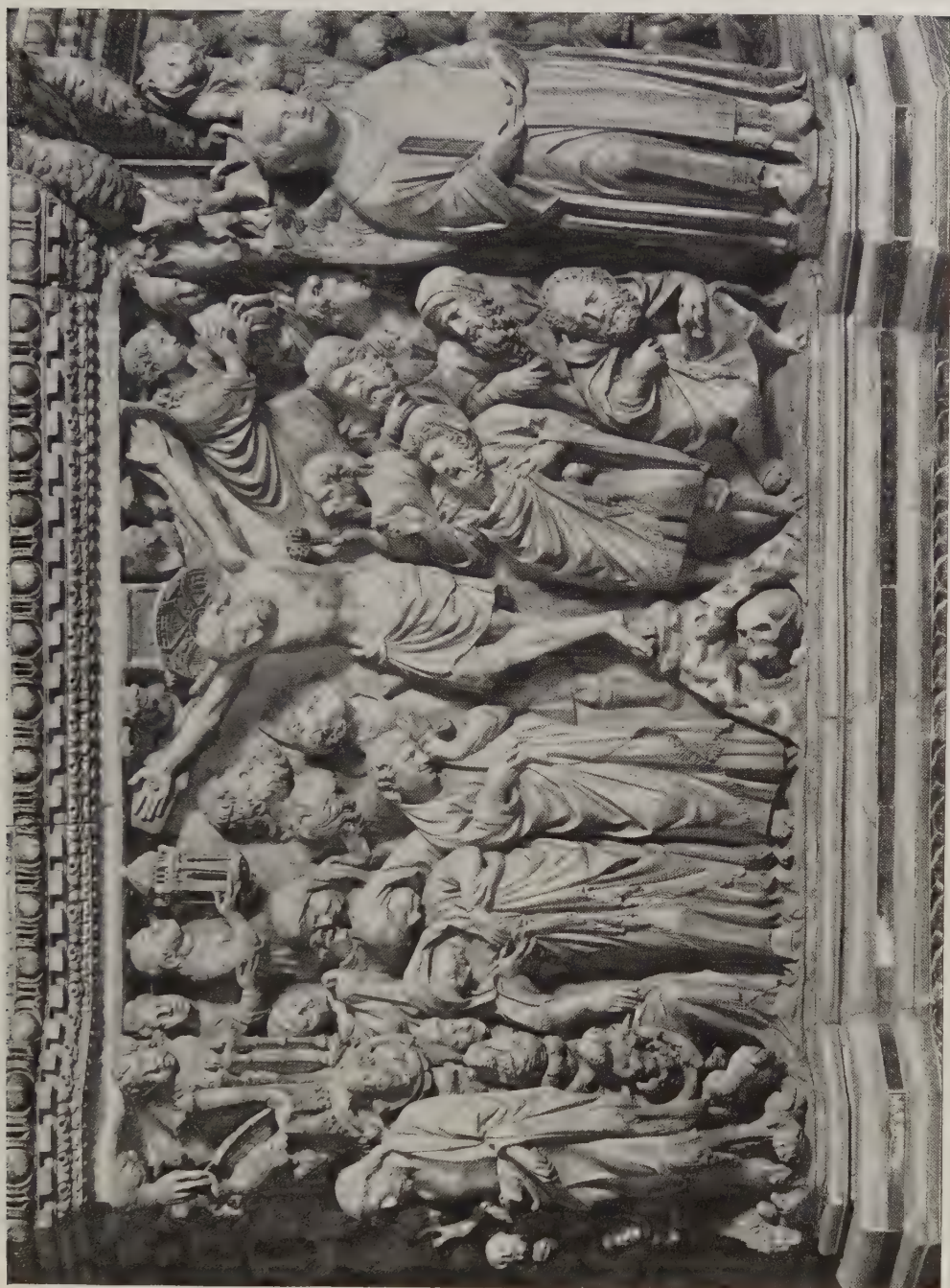
König Salomo und Königin. Figuren im Innern des Baptisteriums von Parma



Nicola Pisano: Kanzel im Baptisterium von Pisa



Nicolo Pisano: Darstellung im Tempel. Relief an der Kanzel des Baptisteriums von Pisa



Nicola Pisano: Kreuzigung. Relief an der Kanzel des Doms von Siena



Löwe einen Hirsch schlagend. Türsturz der Abteikirche in Werden



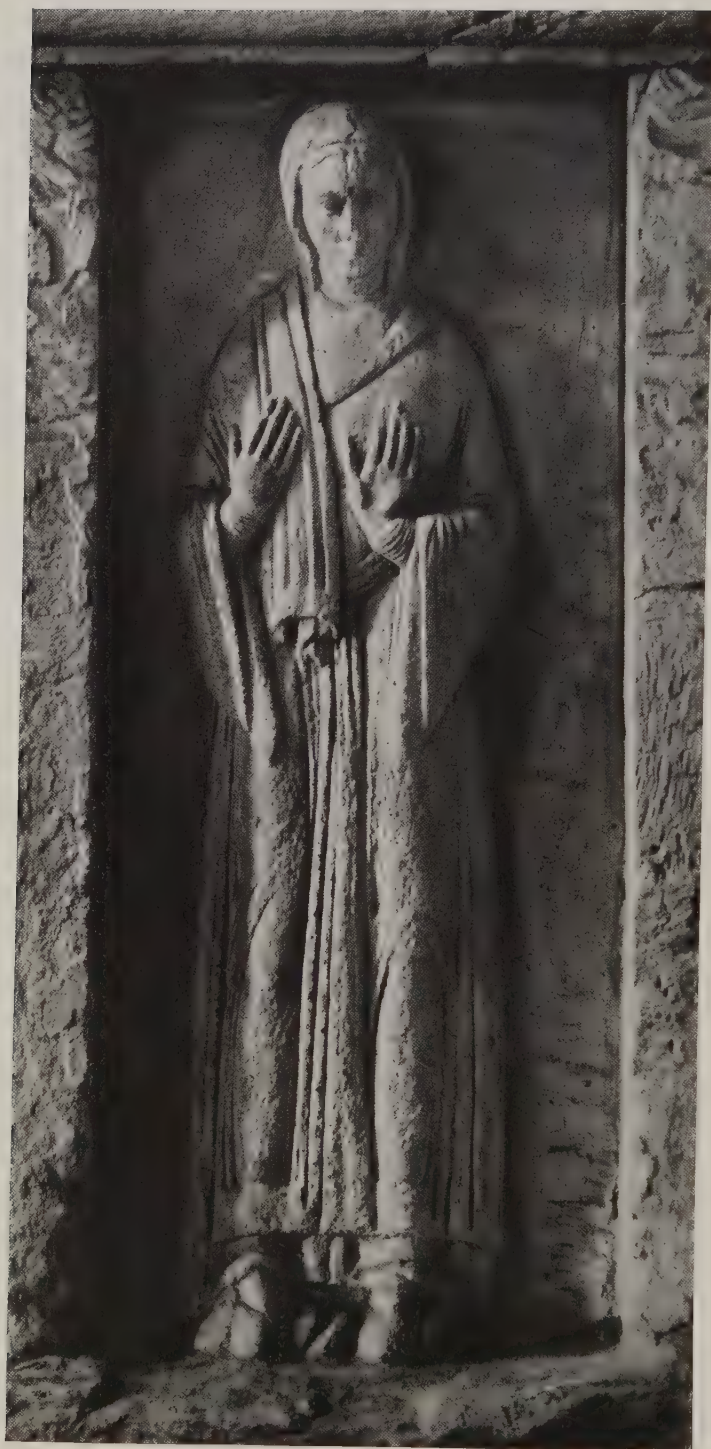
Kapitell der ehem. Klosterkirche von Solnhofen



Thronender Christus. Steinplatte in St. Emmeram
in Regensburg



König Rudolf von Schwaben
Bronzene Grabplatte im Dom von Merseburg



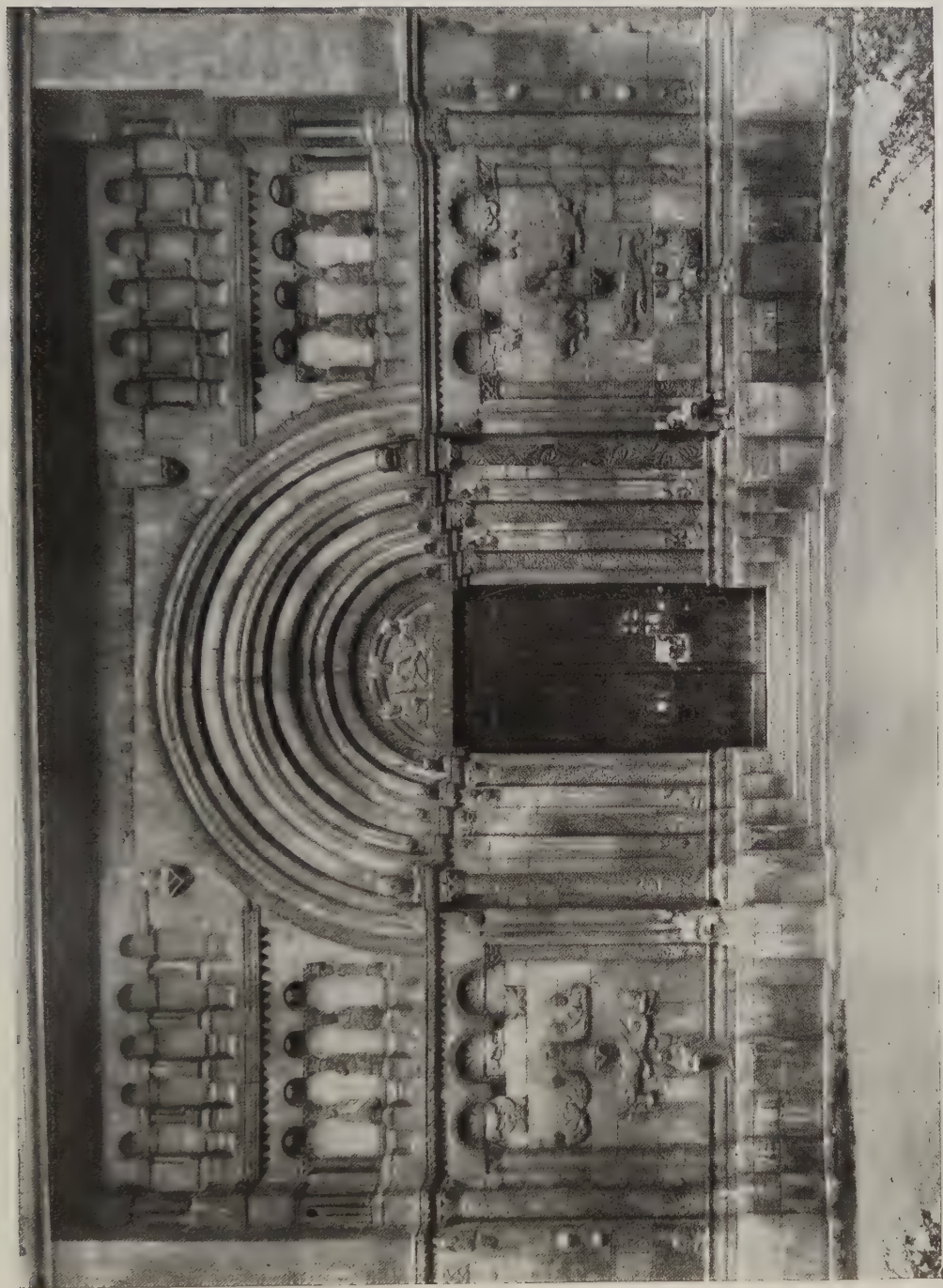
Marienfigur vom heiligen Grab
in der Stiftskirche in Gernrode



Stuck-Grabstein der Äbtissin Adelheid I.
in der Stiftskirche in Quedlinburg



Bronzelöwe Heinrichs des Löwen auf dem Burgplatz von Braunschweig



Nordportal von St. Jakob (sog. Schottenkirche) in Regensburg



Kreuzabnahme. Felsrelief an den Externsteinen bei Horn im Teutoburger Wald



Christus zwischen Petrus und Bischof
Neutorrelief. Trier, Provinzialmuseum



Leseputz aus Alpirsbach
Freudenstadt, Stadtkirche



Bronzener Kerzenträger (sog. Wolfram)
im Dom von Erfurt



Gallusforte, nördliches Hauptportal des Münsters von Basel



Kreuzigungsgruppe. Holz. Innichen, Kirche



Kruzifix von Werden. Bronze



Kruzifix von Münster. Holz



Steinkopf am Portal des Doms von Freising



Madonna von Otdorf. Holz. Dresden, Palais im Großen Garten



Madonna des Dom Rupert. Stein. Lüttich, Archäologisches Museum



Christus als Weltenrichter. Stuckrelief von der ehem. Emporenbrüstung der Klosterkirche von Gröningen bei Halberstadt
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



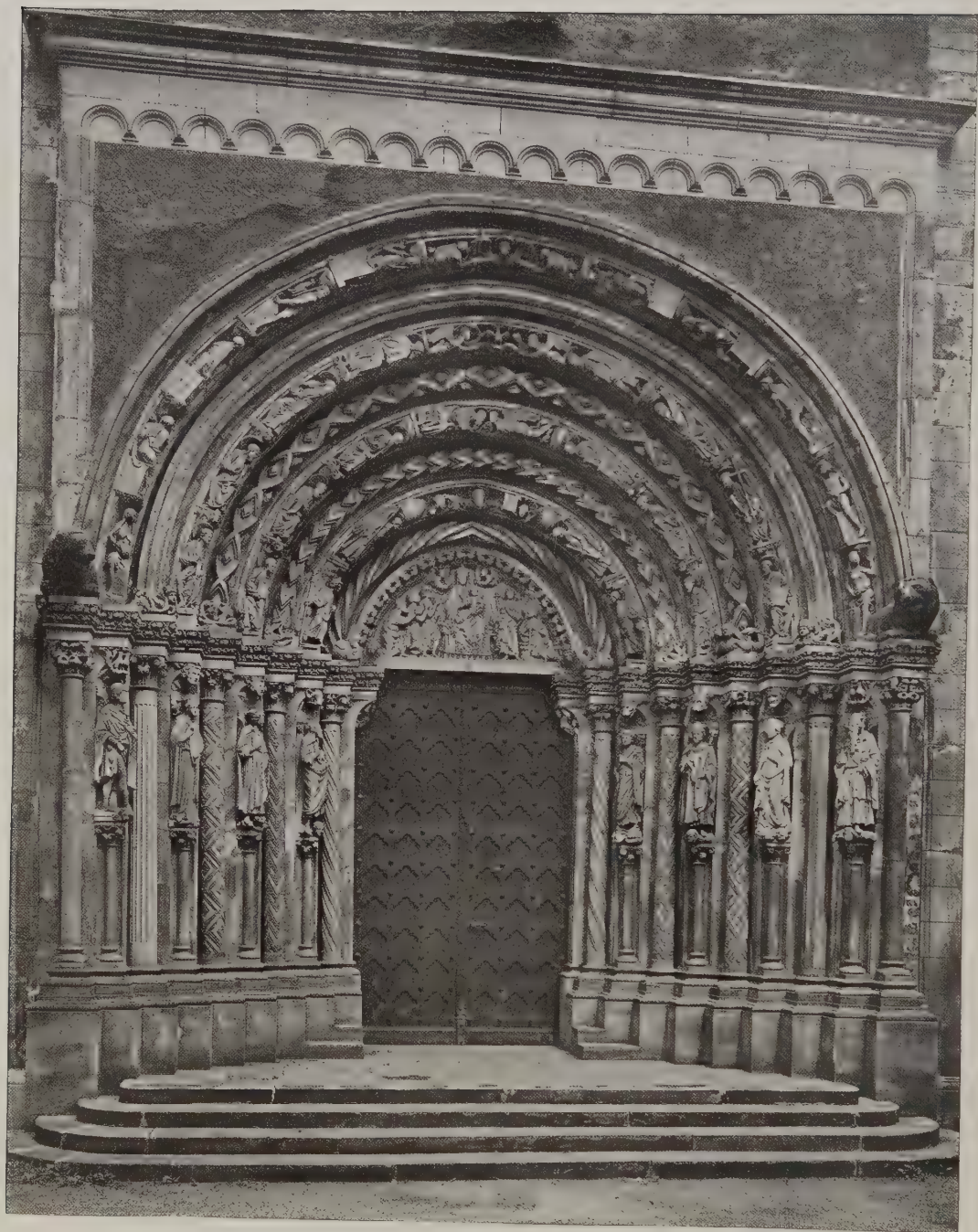
Christus zwischen den hl. Godehard und Epiphanius, Tympanon von St. Godehard in Hildesheim



Apostel. Stuckrelief an den Chorschranken der Liebfrauenkirche in Halberstadt



Triumphkreuz im Chor des Doms in Halberstadt. Holz



Die Goldene Pforte des Doms von Freiberg i. Sachsen



Kreuzigungsgruppe in der Kirche von Wechselburg i. Sachsen



Der hl. Laurentius und Ritter. Wandnischen-Figuren der Vorhalle des
Doms von Münster



Grabmal Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin im Dom von
Braunschweig



Apostel und Heilige. Gewändefiguren am Portal des Doms von Paderborn



Apostel. Steinfiguren an den südöstlichen Chorschranken des Doms von Bamberg



Propheten. Steinfiguren an den nordöstlichen Chorschränken des Doms von Bamberg



Apostel- und Prophetenkopf von den Chorschranken des Doms zu Bamberg



Kentaure. Archivolt-Figürchen aus Kalkstein im Kreuzgang von St. Emmeram in Regensburg



Madonna zwischen Heiligen. Tympanon des Marienportals (Gnadenpforte) des Doms von Bamberg



Das Jüngste Gericht. Tympanon des Fürstenportals des Doms von Bamberg



Elisabeth und Maria. Sandsteinfiguren im Ostchor des Doms von Bamberg



Kopf der Elisabeth im Ostchor des Doms von Bamberg



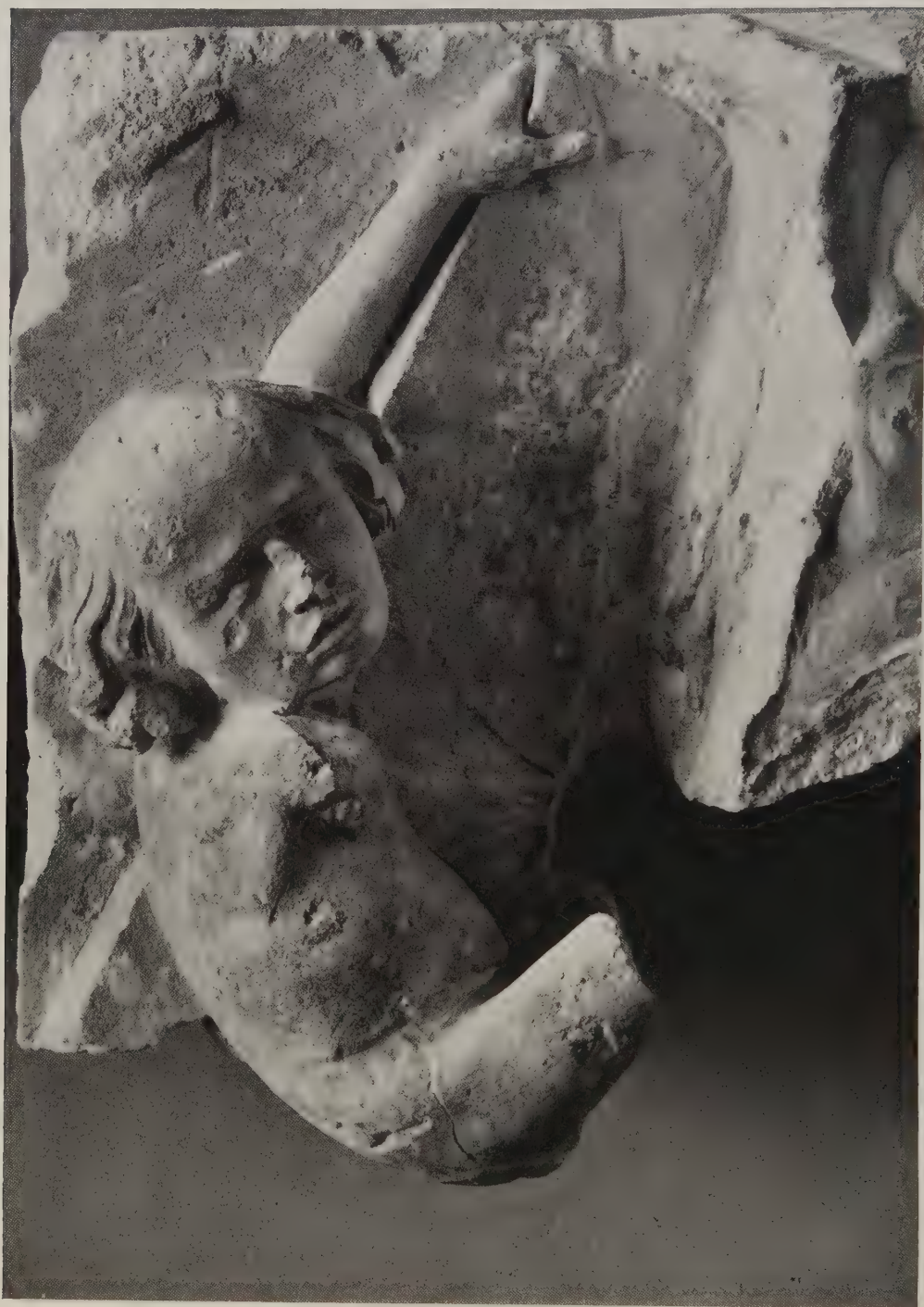
Lettnerreliefs der Dome von Mainz und Naumburg



Der Reiter. Im Ostchor des Doms von Bamberg



Petrus, Adam und Eva. Gewändefiguren der Adamsporte
des Doms von Bamberg



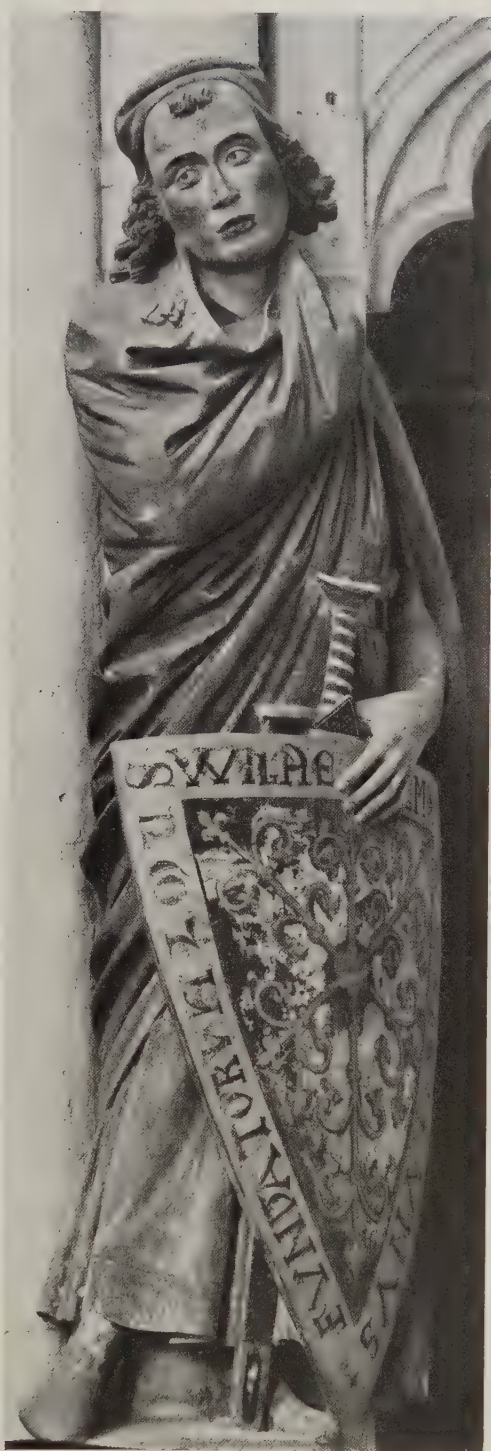
Auferstehender Toter. Relieffigur vom Westlettnr des Doms von Mainz. Mainz, Diözesan-Museum



Köpfe der Uta und der Magd. Kalkstein. Im Westchor bzw. Lettner des Doms von Naumburg



Ekkehard und Uta. Kalkstein. Im Westchor des Doms von Naumburg



Johannes (aus der Kreuzigungsgruppe) und Wilhelm von Camburg. Kalkstein
Im Westchor des Doms von Naumburg



Apostelfiguren vom Gerichtspfeiler im südl. Querschiff des Münsters von Straßburg



Engelskopf am Gerichtspfeiler des Münsters von Straßburg



Tod Mariä. Portaltympanon am südlichen Querschiff des Münsters von Straßburg



Ecclesia. Portalfigur am südlichen Querschiff des Münsters von Straßburg



Synagoge. Portalfigur am südlichen Querschiff des Münsters von Straßburg



Taufstein von Lyngsjö (Schweden)



Holztüren aus Hylestad. Oslo, Museum



Westportal der Kirche von Kilpeck (Herefordshire)



Christus bei Maria Magdalena. Mauerrelief in der Kathedrale von Chichester



Südportal der Kirche von Barfreyston (Kent)



Priorats-Portal an der Südseite der Kathedrale von Ely



Thomasszene. Pfeilerrelief im Kreuzgang von Santo Domingo de Silos



Portal der Westfassade der Abteikirche Santa Maria in Ripoll (Katalonien)



Gewändefiguren des Pórtico de la Gloria der Kathedrale Santiago di Compostela



Gewändefiguren des Pórtico de la Gloria der Kathedrale Santiago di Compostela



Holzmadonna in Santa Maria la Real in Nájera

ROMANISCHE WERKKUNST



Noli me tangere. Elfenbeinrelief auf einem Buchdeckel
Würzburg, Universitäts-Bibliothek



Madonna und die hl. drei Könige. Elfenbeinrelief
London, Victoria and Albert Museum



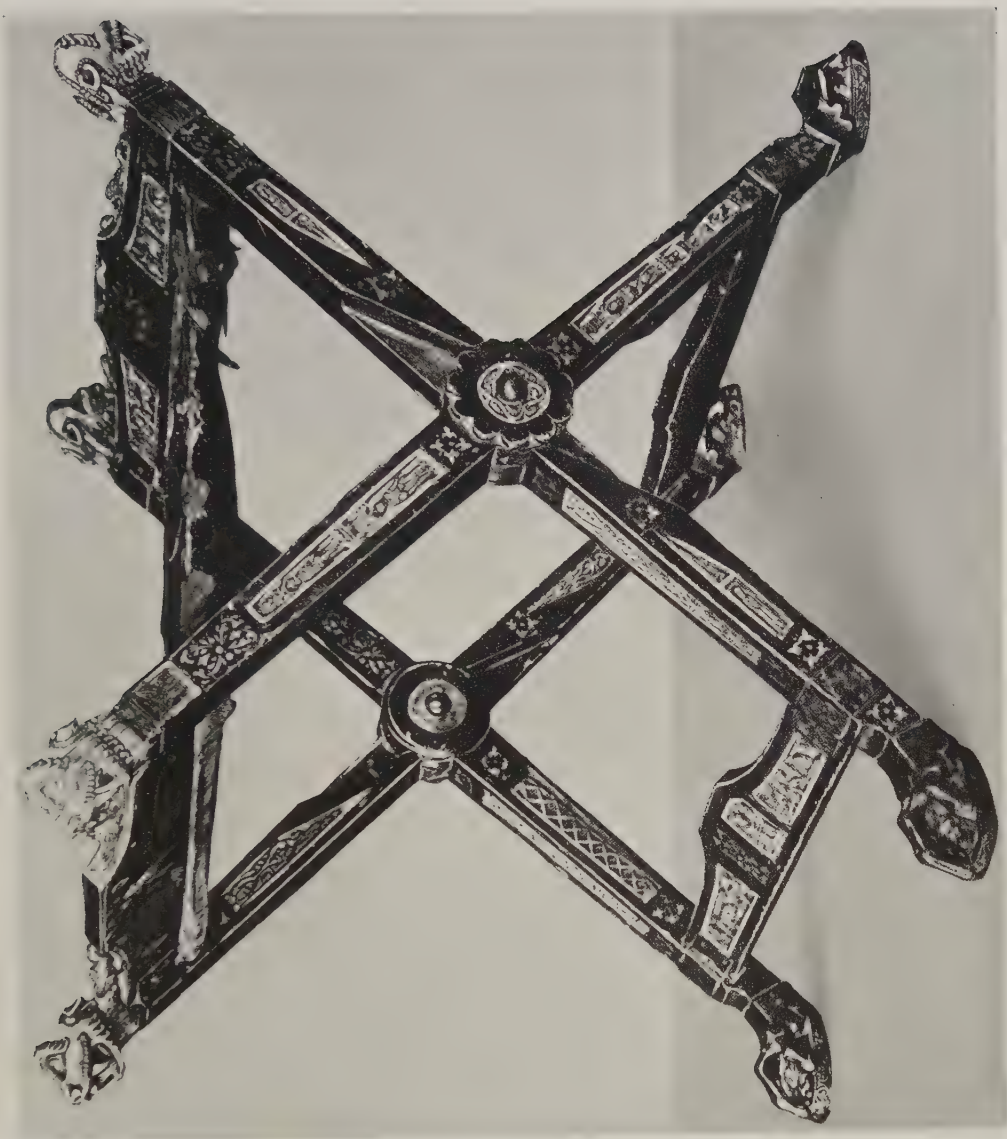
Christus krönt die hl. Victor und Gereon
Elfenbein-Buchdeckel. Köln, Kunstgewerbe-Museum



Holzbank aus S. Clemente in Tahull. Barcelona, Museo de Arte y Arqueologia



Reiter. Elfenbein-Schachfigur. London, British Museum



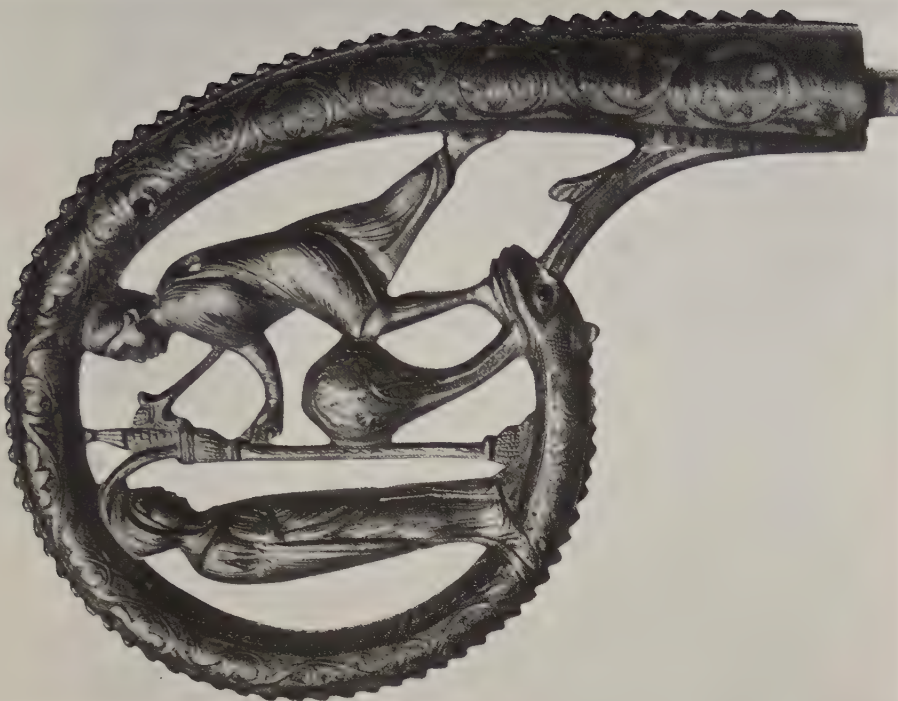
Hölzerner Faltstuhl mit Vergoldung und Elfenbeinknäufen. Salzburg, Nonnberg-Kloster



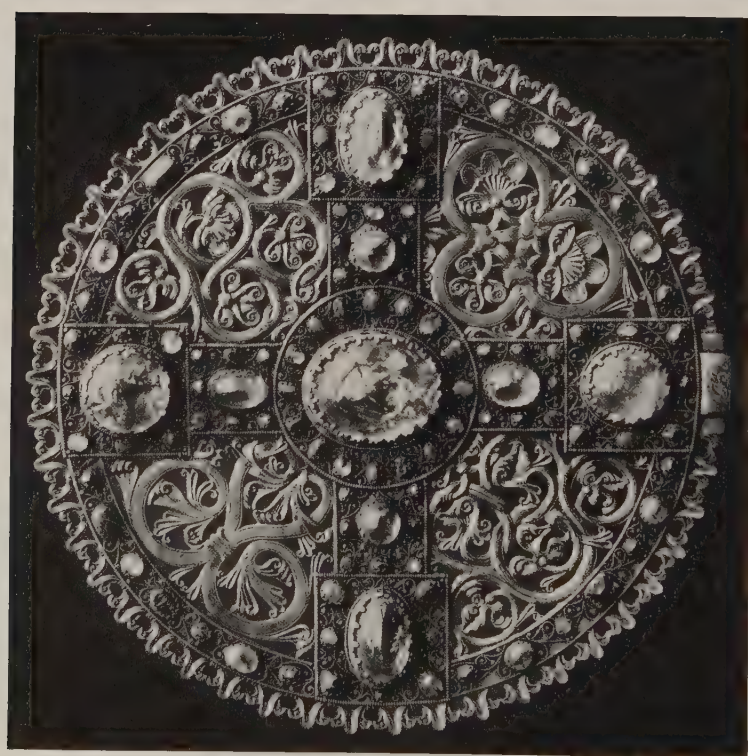
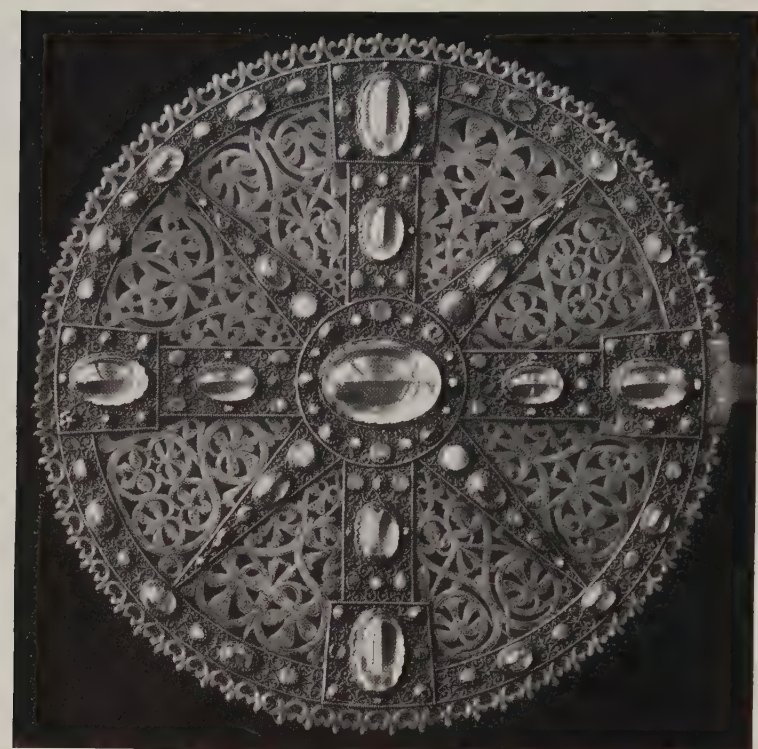
Bronzener Weihwasserkessel. Speyer, Domschatz



Bronzebüste Kaiser Friedrichs I. Kappenberg



Krümmen von Bischofstäben. London, British Museum (Elfenbein), und Bamberg, Domschatz (Treibarbeit)



Scheibenkreuze. Vergoldetes Kupfer mit Edelsteinen. Hildesheim, Domschatz



Fürspan und Adleragraffe aus dem Schmuck der Kaiserin Gisela. Berlin, Schloß-Museum, und Mainz, Altermuseum



Reiner von Huy: Taufbecken der Bartholomäus-Kirche in Lüttich (Messingguß)



Taufbecken im Dom von Hildesheim (Erzguß)



Tragaltar aus dem Kloster Abdinghof mit Belag von ausgeschnittenen gravierten Silberstreifen. Paderborn



Antependium in der Stiftskirche von Komburg (Kupfer, vergoldet)



Thronender Christus. Limousiner Email. Paris, Musée de Cluny



Email-Deckplatte des Tragaltars aus dem Kloster Stablo
Brüssel, Musées du Cinquenaire



Kuppelreliquiar aus dem Welfenschatz. Berlin, Schloßmuseum



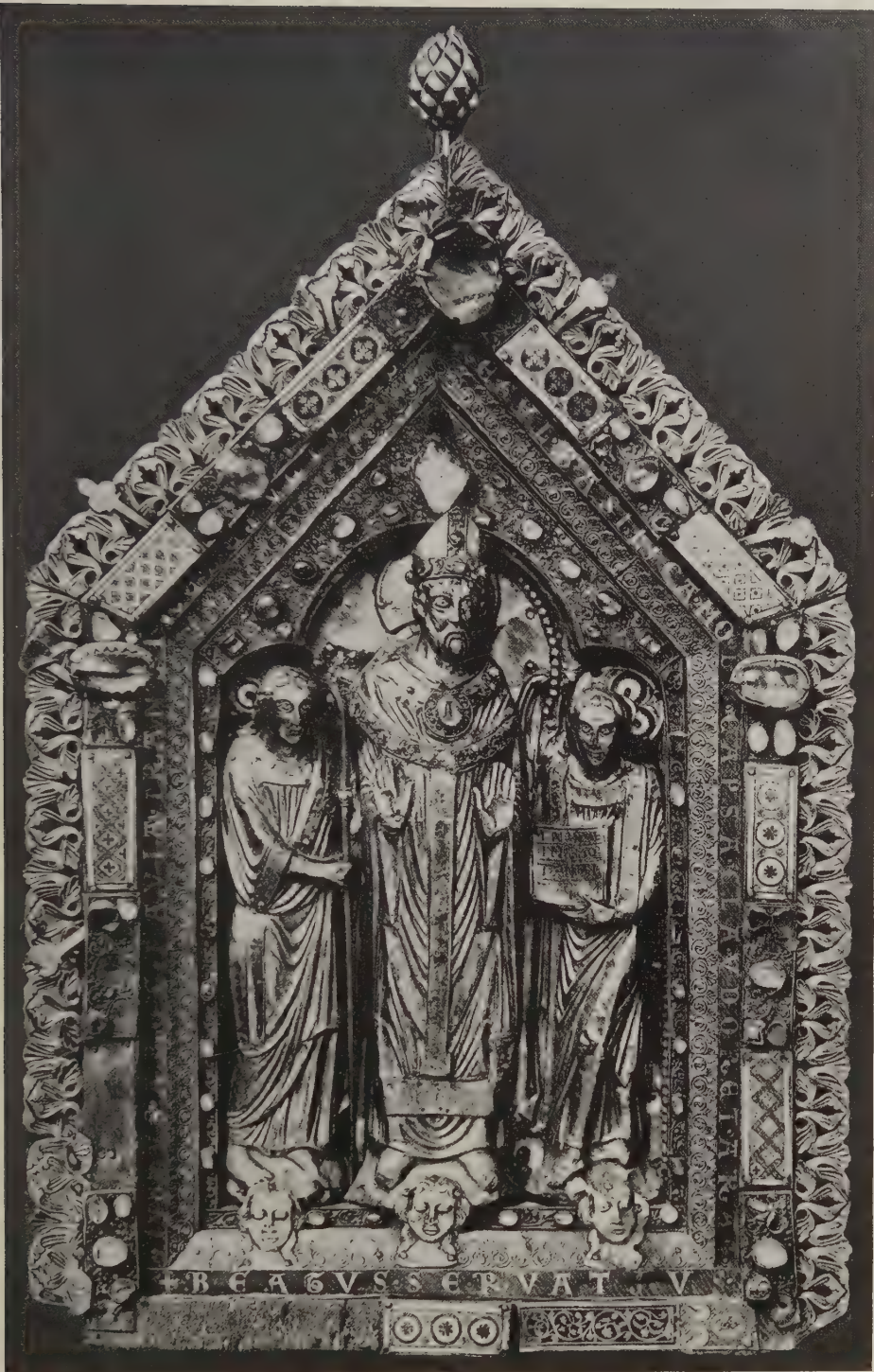
Antependium und Retabel aus Lysbjerg. Kopenhagen, National-Museet



Emailscheibe des Daches vom Heribert-Schrein. Köln-Deutz, Pfarrkirche



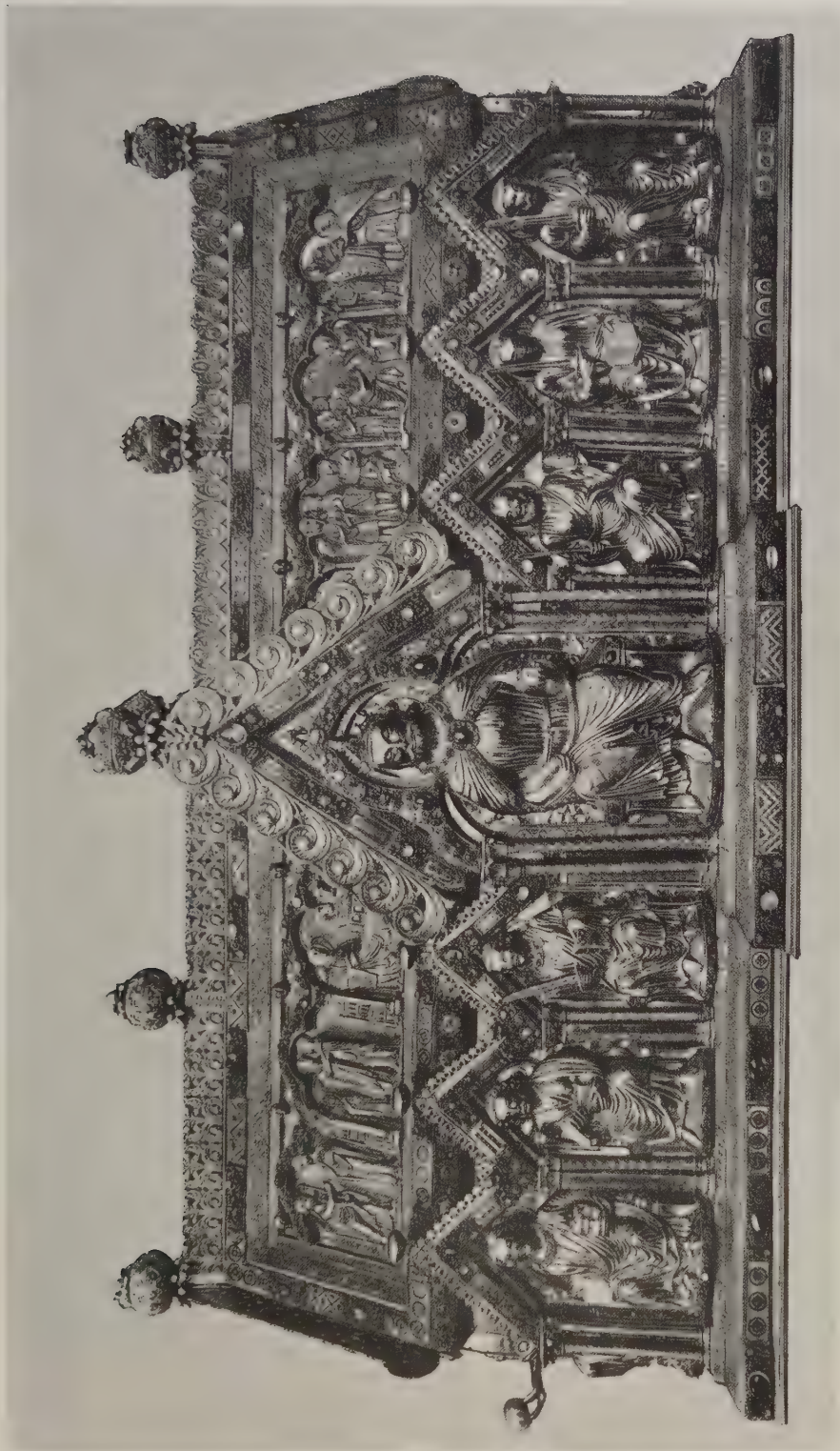
Engelfiguren vom Maurinus-Schrein, Schmelzarbeit. Köln, St. Pantaleon



Stirnseite des Servatius-Schreins. Maastricht, St. Servatius



Heribert-Schrein. Köln-Deutz, Pfarrkirche



Marien-Schrein. Aachen, Münsterschatz



Kaiser Otto IV. und Anbetung der hl. drei Könige. Gruppe am Dreikönigs-Schrein
Köln, Domschatz



König Salomo. Figur am Dreikönigs-Schrein. Köln, Domschatz



Maria mit dem Kinde. Figur am Dreikönigs-Schrein. Köln, Domschatz



Nicolaus von Verdun: Darbringung im Tempel. Gruppe am Marien-Schrein
Tournai, Kathedrale



Nicolaus von Verdun: Abendmahl. Emailtafel der Altarrückwand in Klosterneuburg



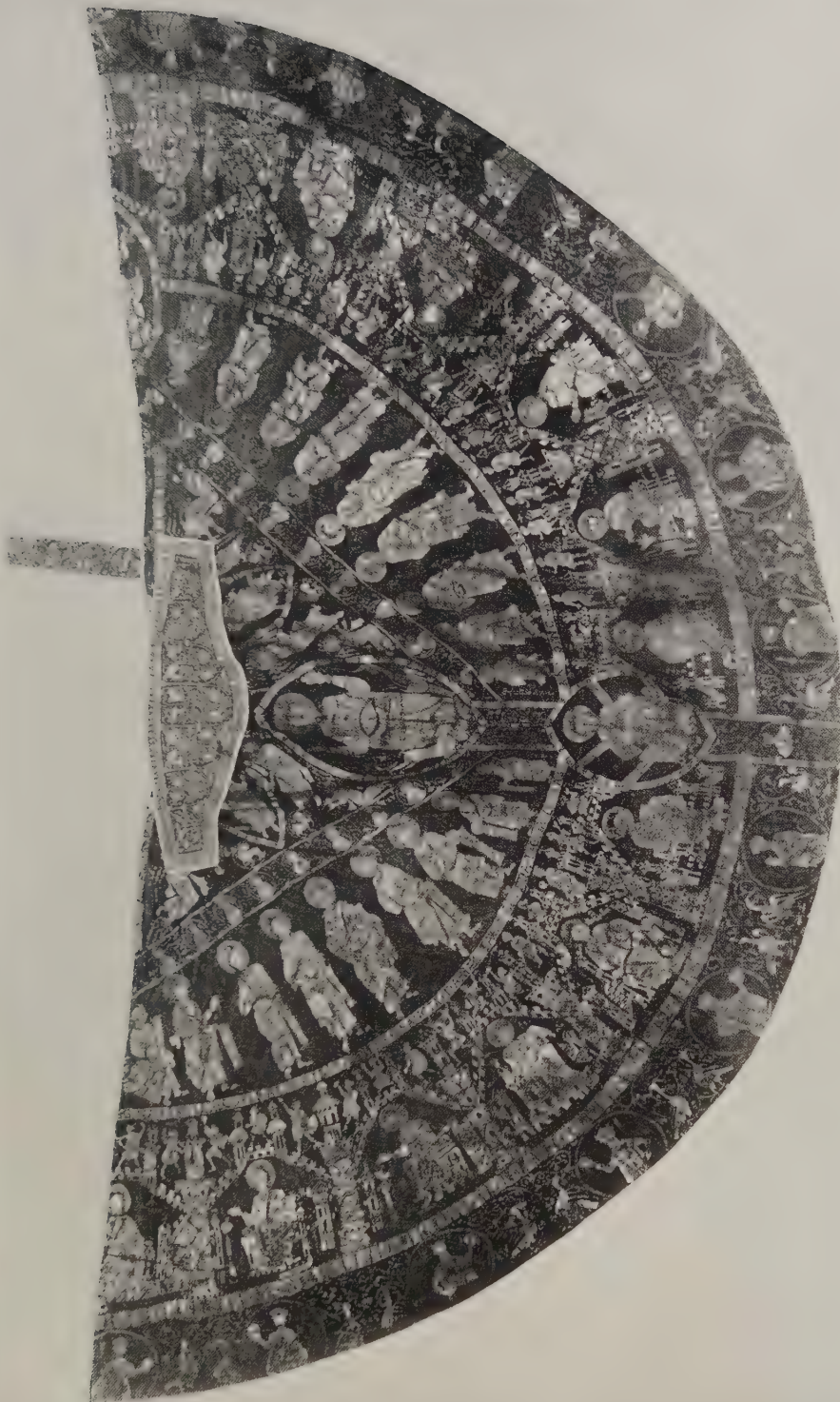
Schmiedeeisernes Gitter aus der Abtei Ourscamp
Rouen, Musée Secq des Tournelles



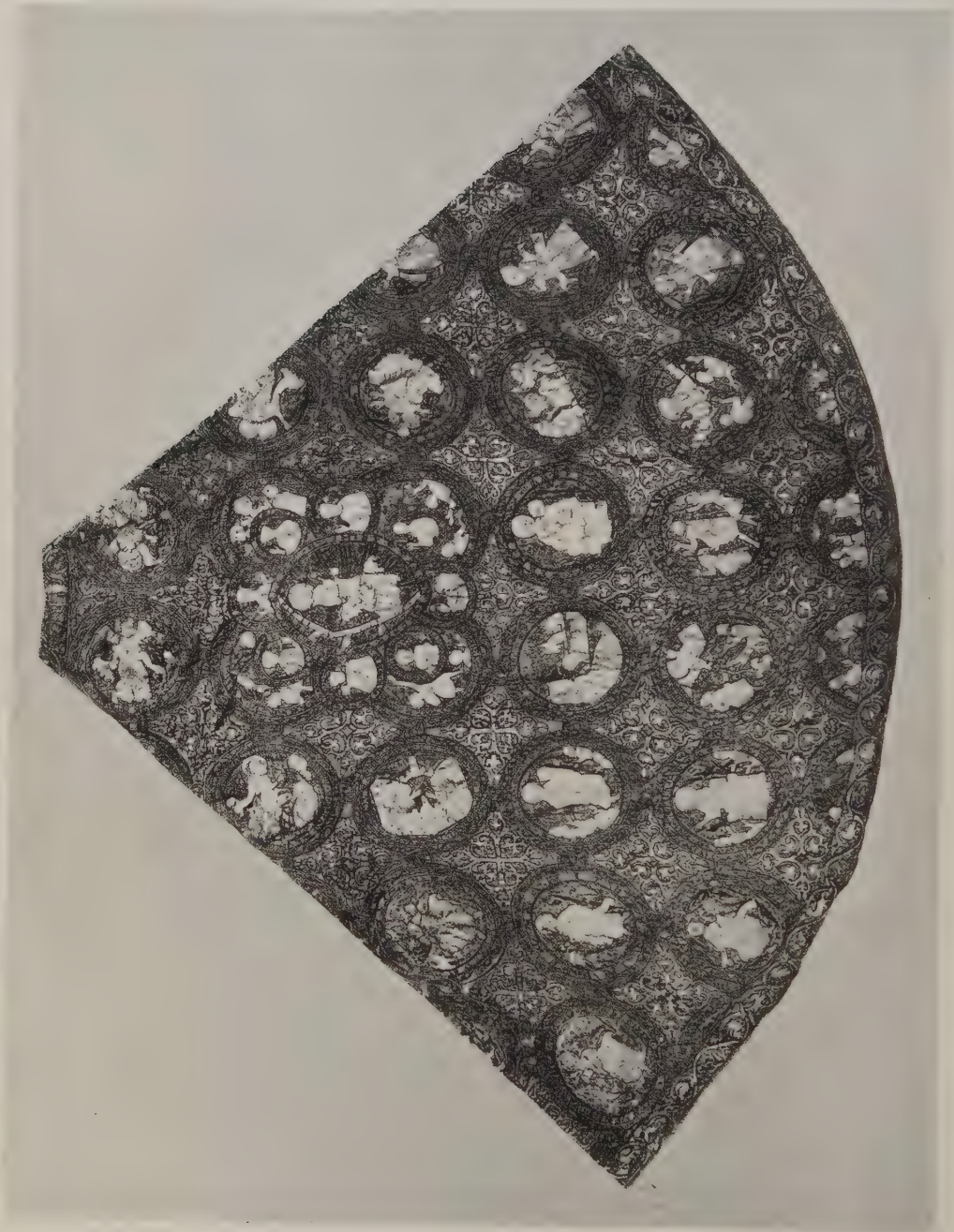
Siebenarmiger Bronzeleuchter im Dom von Braunschweig



Hölzerne Truhe. Sitten (Schweiz), Museum S. Valeria



Ungarischer Krönungsmantel, sog. Kassel Stefans d. Hl. (Seidengrund mit Gold). Budapest, Museum



Sog. Mantel der hl. Kunigunde. Bamberg, Domschatz



Kaisermantel. Goldstickerei auf Seide. Wien, Weltliche Schatzkammer



Italienischer Gouldbrokat. Braunschweig, Museum



Mitra aus Kloster Seligenthal bei Landshut (Seidengrund mit Gold). München, Bayerisches Nationalmuseum

ROMANISCHE MALEREI



Thomaswunder und Frauen am Grabe. Miniatur aus dem Perikopenbuch aus Salzburg
München, Staatsbibliothek



Majestas Domini. Miniatur aus einem Kölner Evangeliar. Köln, Priesterseminar



Christus sendet die Apostel in die Welt. Miniatur aus dem Abdinghofer Evangeliar
Berlin, Kupferstichkabinett



Die Frauen am Grabe Christi. Miniatur aus dem Aethelwold-Benedictionale
Chatsworth, Herzog von Devonshire



Kreuzigung. Miniatur aus einem Psalter. London, British Museum.



Szenen aus dem Jüngsten Gericht. Miniaturen aus dem Liber vitae von New Minster. London, British Museum



Die hl. drei Könige. Miniatur aus dem Missale des Robert von Jumièges
Rouen, Bibliothèque Municipale



Evangelist. Miniatur aus einem Evangeliar.
Amiens, Bibliothèque Communale



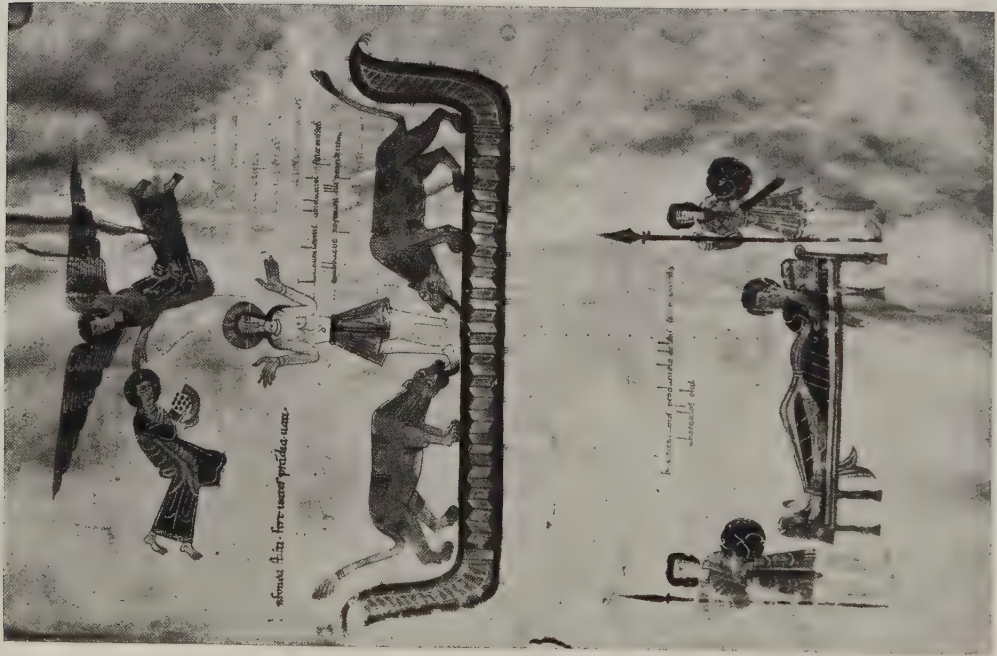
Die Frauen am Grabe Christi. Miniatur aus einem Psalter
London, British Museum



Haralds Krönung; Vorbereitung zum Kriegszug. Teile eines Wandteppichs
Bayeux, Kathedrale



Überfahrt nach England; Kampf bei Hastings. Teile eines Wandteppichs
Bayeux, Kathedrale



Daniel in der Löwengrube; Beginn der Apokalypse. Miniaturen aus der Apokalypse von Girona
Girona (Spanien), Kathedralarchiv

In die somp. uere & iuste sunt iudi-
cationes eius;



INCIPIT EXPLANATIO SUPRA
SCRIPTARUM STORiarum

tertius angelus effudit fi-
lam suam in flumina et con-

betit. Fluvius cupratus. ac. Duphée
omnia angeli effuderunt fialas, Terra
et homines qui peribit facie est.



Omnibus enim angelis iuncta fundere mandatu
est. hoc est impiis predicare. quo aliud
fecisse credendum non est. Omnis autem plaga
a contrario intelligenda sunt. Plaga

Die Ausgießung der zweiten und dritten Plage. Miniatur aus der Apokalypse von St. Sever (Gascogne)
Paris, Bibliothèque Nationale



Evangelistensymbol. Miniatur aus der Apokalypse von St. Sever
Paris, Bibliothèque Nationale



Der Ruf der vierten Posaune. Miniatur aus der Apokalypse von St. Sever
Paris, Bibliothèque Nationale



Der Ruf der fünften Posaune; das Weib und der Drache. Wandgemälde in der Kirche von St. Savin sur Gartempe (Vienne)



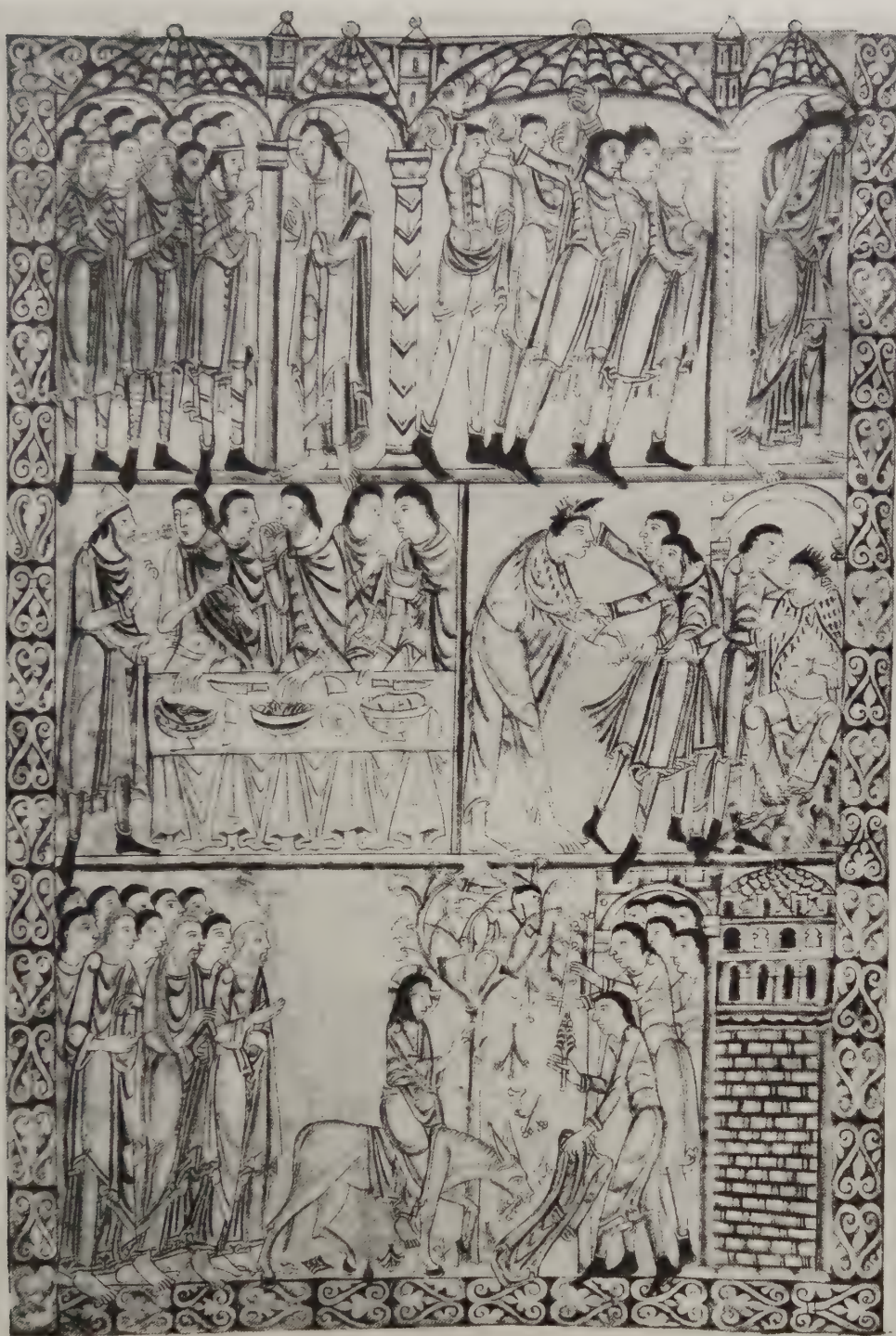
Zwei Zuschauer aus dem Bild: Enoch und Elias, zum Himmel fahrend
Ausschnitt aus einem Wandgemälde in der Dionysiuskapelle in Xanten



Das gerettete Kind in der Clemens-Kapelle. Wandgemälde in der Unterkirche von S. Clemente in Rom



Jesse und Maria. Miniatur aus einer Bibel
von Cîteaux. Dijon, Bibliothèque Municipale



Szenen aus dem Leben Christi. Miniatur aus dem Evangeliar von St. Edmund
Cambridge, Pembroke College



Widmung des Buches an St. Peter. Miniatur aus einem Antiphonar
Salzburg, Stiftsbibliothek St. Peter



Der Engel weckt Joseph. Miniatur aus dem Perikopenbuch von St. Erentraud
München, Staatsbibliothek



Christus verleiht die Schlüsselgewalt. Miniatur aus einem Orationale. München, Staatsbibliothek



Geißelung Christi und Kreuzabnahme. Miniatur aus einem Antiphonar. Salzburg, Stiftsbibliothek St. Peter



Kirchenlehrer
Wandgemälde im Nonnbergkloster in Salzburg



Prophet
Wandgemälde in Prüfening bei Regensburg



Die törichten Jungfrauen. Wandgemälde in der Hauptapsis der Schloßkapelle von Hocheppan bei Bozen



Taufe Christi und Weinwunder. Miniatur aus einem Lectionar
aus Limoges. Paris, Bibliothèque Nationale



Kreuzigung. Miniatur aus dem Evangeliar aus Riddagshausen
Braunschweig, Museum



Ratmann widmet das Buch den Patronen. Miniatur aus dem Ratmann-Missale
Hildesheim, Domschatz



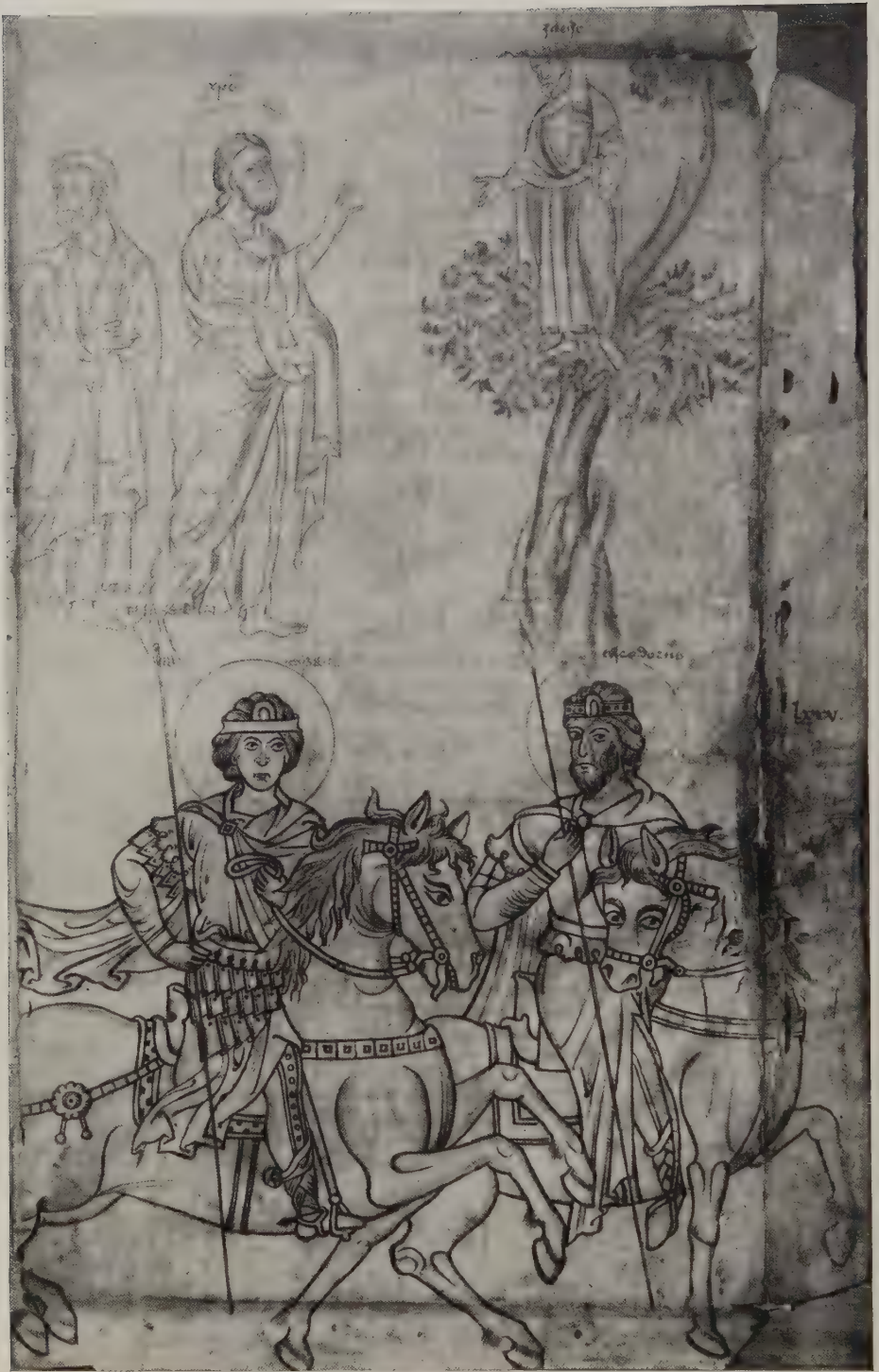
Phantasielandschaften. Miniatur aus den Vagantenliedern
München, Staatsbibliothek

leide gestat. Do der mort gefrumer was. v
 nehem syen kint genas. in allem sin chreitze.
 do beweinter ul heizze. v ul sere di lantschaft.
 so swarre was des leides chraft. andu wirten v
 den friden. ynneinan iamer sehden. die stete la
 gen fridelose. die muter sinnelose. wan sie trot
 tet men huten. iedoh hat sie nu beraten. di groß
 ze gute gute. die mit ir selbes blute. v mit der



kint unschuld. erwirben sine hulde. v die ewi
 gen reite. daz ist aller friden beste.

Die bethlehemitischen Mütter. Miniatur aus dem „liet von der maget“
 Berlin, Staatsbibliothek



Christus vor Zachäus; die Heiligen Konstantin und Theodorus
Einzelblatt. Freiburg i. B., Augustiner-Museum



Synagoge. Miniatur aus dem Scivias-Traktat.
Wiesbaden, Landesbibliothek



Aeneas verläßt Dido; Dido und Anna. Miniatur aus der Eneit des Heinrich von Veldeke. Berlin, Staatsbibliothek



Verkündigung. Miniatur aus einem Evangeliar aus Bruchsal
Karlsruhe, Landesbibliothek



Verspottung Christi. Miniatur aus dem Gebetbuch der hl. Hildegard
München, Staatsbibliothek



Zug und Huldigung der hl. drei Könige. Miniatur aus dem Missale des Abtes Berthold von Weingarten. New York, Bibl. Pierpont Morgan



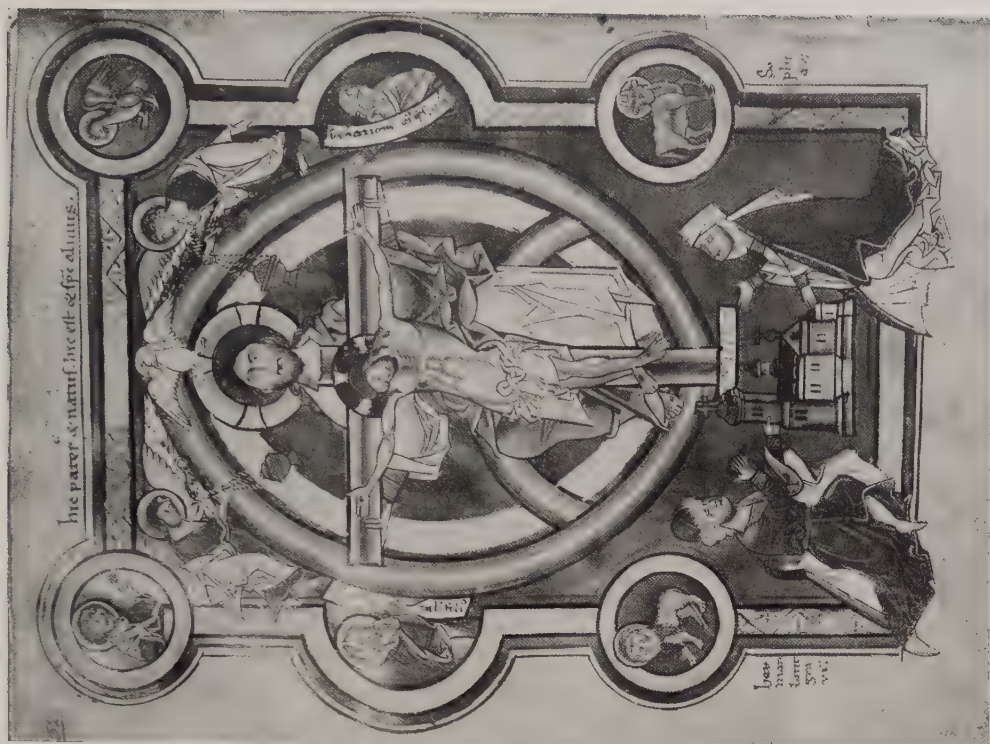
Marienkrönung. Miniatur aus dem Weingartner-Manuskript
Holkham Hall, Slg. Lord Leicester



Christus in der Hölle. Miniatur aus dem Psalter des Landgrafen Hermann. Stuttgart, Landesbibliothek



Geißelung Christi. Miniatur aus einem Psalter München, Staatsbibliothek



Initialbuchstabe B; die hl. Dreieinigkeit und Stifter. Miniaturen aus dem Gebetbuch der hl. Elisabeth. Cividale, Museum



Evangelist; Taufe Christi; der reiche Fischzug. Miniatur aus einem Evangeliar
Goslar, Rathaus



Die vier Evangelisten. Miniatur aus einem Evangelienbuch.
Aschaffenburg, Schloßbibliothek



Grablegung Christi. Miniatur aus dem Psalter aus Bonmont
Besançon, Bibliothèque Municipale



Madonna zwischen den Allegorien der Tugenden. Wandmalereien im Nonnenchor des Doms von Gurk



Madonna in der Glorie. Deckenmalerei in St. Maria zur Höhe in Soest



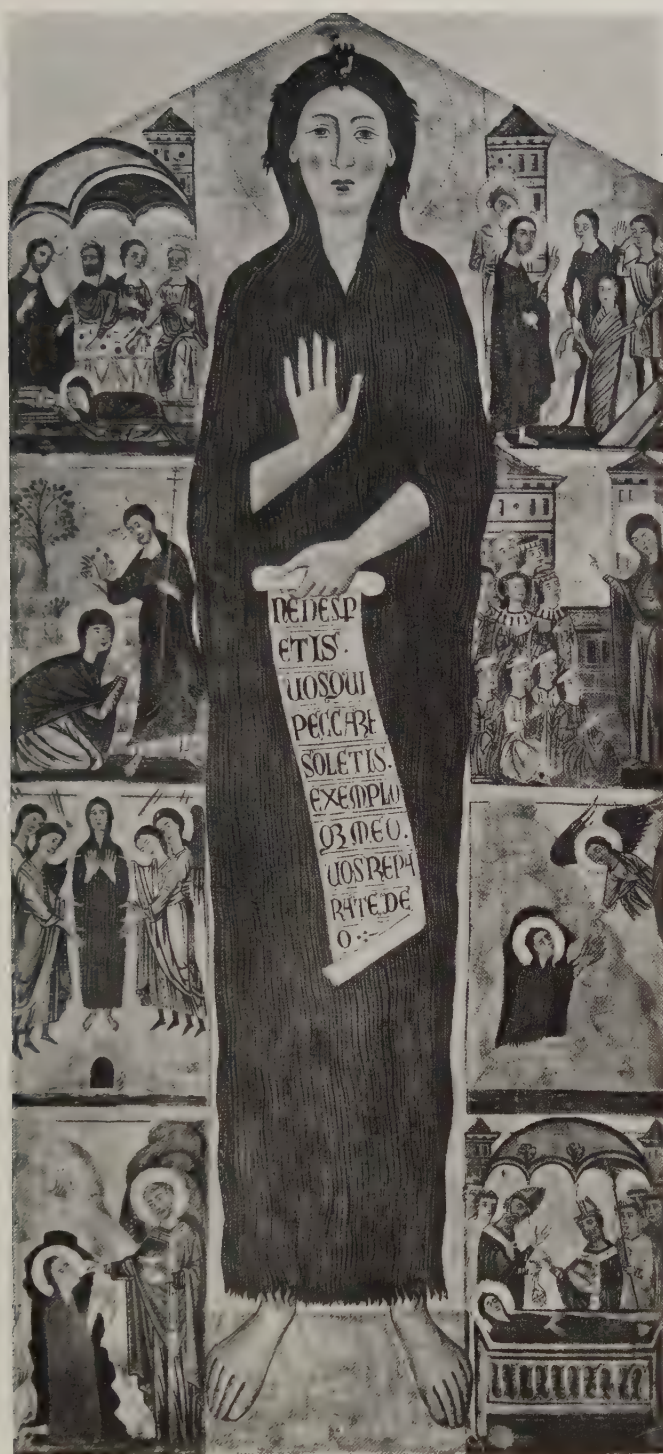
Madonna mit Kind. Siena, Domopera



Madonna mit Kind. Florenz, Accademia



Berlinghieri: Kreuzigung. Florenz, Accademia



Florentinischer Meister: Die hl. Magdalena
 Florenz, Accademia



Christus zwischen Heiligen. Wandgemälde in der Krypta der Kathedrale von Anagni



Cimabue: Madonna mit Engeln und dem hl. Franziskus. Wandgemälde in der Kirche von Assisi



Cavallini: Verkündigung. Mosaik in Sta. Maria in Trastevere in Rom



Torriti: Anbetung der Hirten. Mosaik in Sta. Maria Maggiore in Rom



Moses und Daniel. Glasfenster im Dom von Augsburg



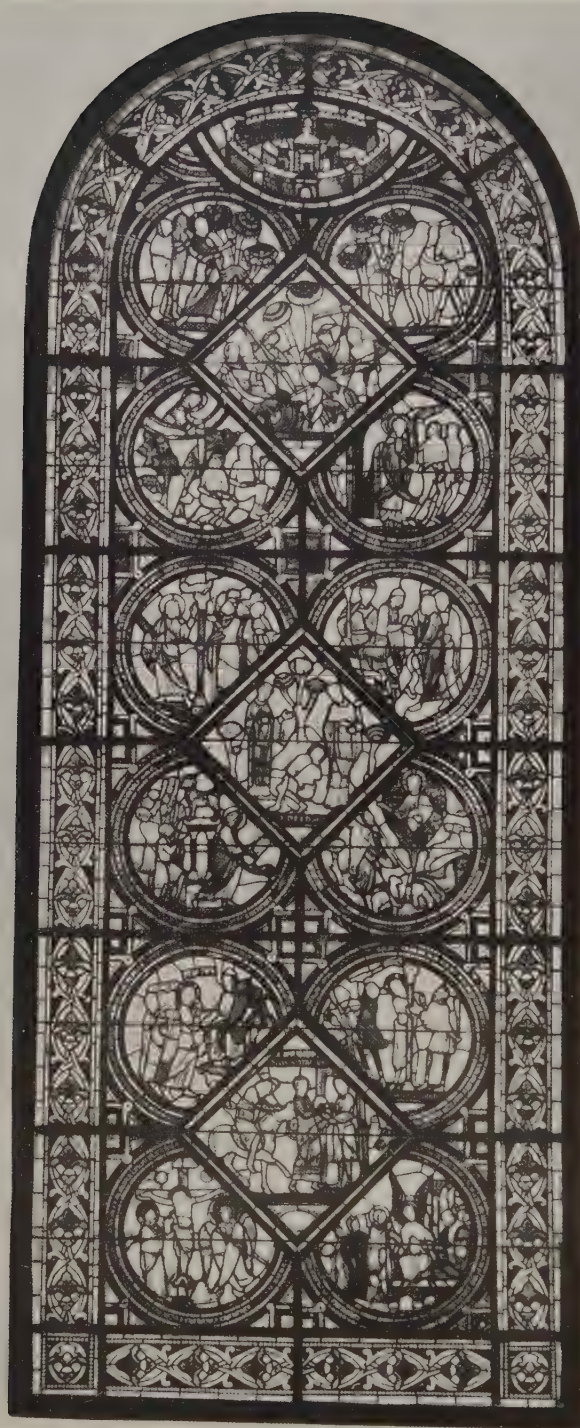
Madonna mit Kind. Glasfenster aus Flums
Zürich, Landesmuseum



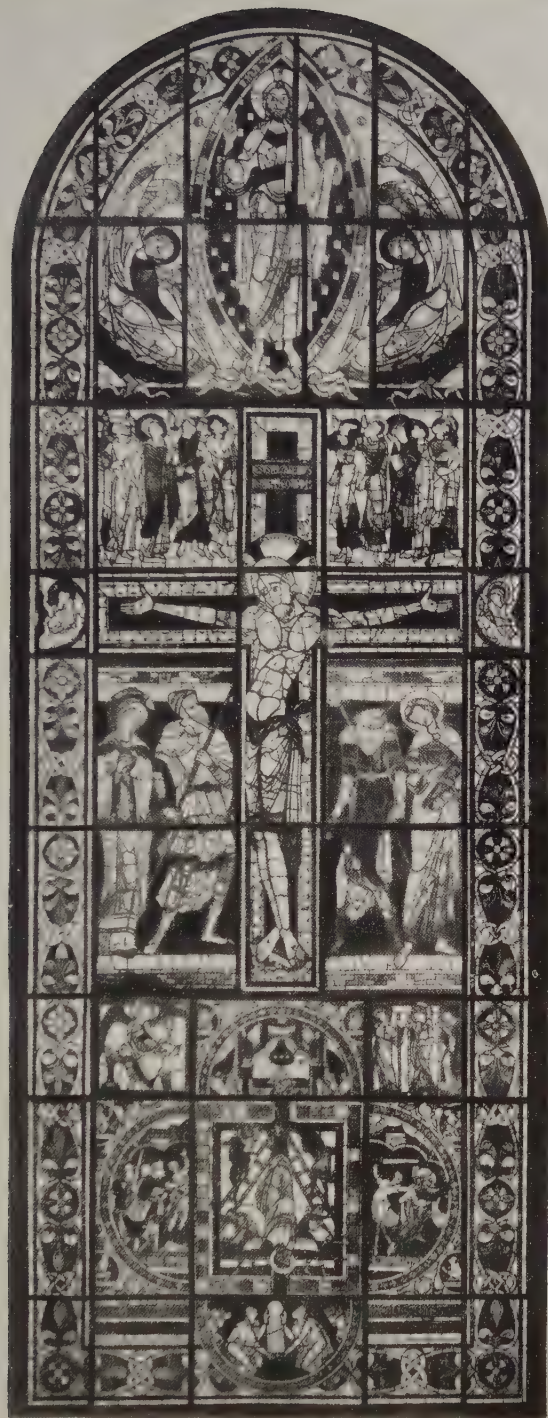
Die Heiligen Johannes und Jakobus d. Ä. Ausschnitt
aus einem Glasfenster der Kathedrale von Chartres



Schuhmacher an der Arbeit. Ausschnitt aus einem Glasfenster der Kathedrale von Chartres



Gleichnis von dem guten Samariter
Glasfenster der Kathedrale von Sens



Kreuzigung und Himmelfahrt
Glasfenster der Kathedrale von Poitiers



Die hl. Katharina. Glasfenster von St. Kunibert in Köln



Karl der Große thronend. Sog. Karlsteppich
Halberstadt, Dom

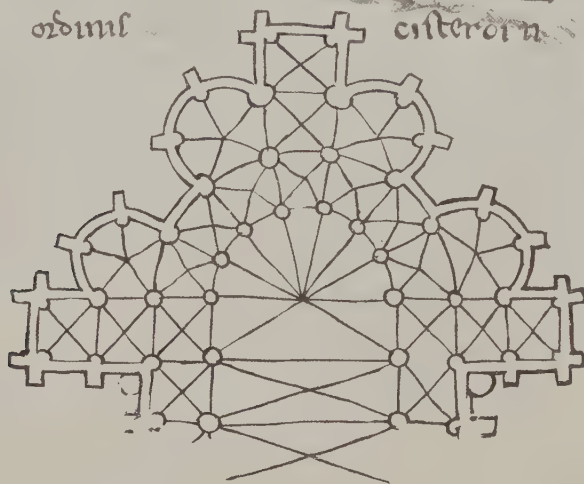


Isaaks Opferung. Ausschnitt aus dem Engelteppich. Halberstadt, Dom



Allegorien der Weisheit und Beständigkeit. Teil eines Knüpfteppichs. Quedlinburg, Schatzkammer

istud est presbiterium beate marie uacellensis
ecclie ordinis cisterciensis



Ce est un image de si come il est cheus.



Zeichnungen aus dem sog. Skizzenbuch des Villard de Honnecourt
Paris, Bibliothèque Nationale

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

DIE CHRISTLICHE KUNST DES ERSTEN JAHRTAUSENDS

ALTCHRISTLICHE KUNST

A. Riegl, *Die spätromische Kunstindustrie*, Wien 1901. — Fr. Wickhoff, *Römische Kunst* (die Wiener Genesis), Berlin 1912. — M. Dvořák, *Katakombenmalereien, die Anfänge der christlichen Kunst*, in: *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, München 1924. — F. X. Kraus, *Geschichte der christlichen Kunst I*, Freiburg 1896. — A. Michel, *Histoire de l'art I*, 1, Paris 1905. — L. von Sybel, *Christliche Antike*, Marburg 1906 ff. — F. Cabrol, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Paris 1907 ff. — O. Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, *Handbuch der Kunstwissenschaft*, Berlin 1913 ff. — W. Neuß, *Die Kunst der alten Christen*, Augsburg 1926. — Die zahlreichen einschlägigen Schriften von J. Strzygowski, verzeichnet in seinem Werk: *Der Ursprung der christlichen Kirchenkunst*, Wien 1920. — J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom 4.—13. Jahrh.*, Freiburg 1917. — R. Kömstedt, *Vormittelalterliche Malerei*, Augsburg 1929. — H. Graeven, *Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke*, Rom 1898 ff. — O. v. Falke und G. Lehnert, *Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes I*, Berlin 1907. — O. v. Falke, *Geschichte der Seidenweberei*, Berlin 1921.

Die Spanien betreffende Literatur für diesen und alle folgenden Abschnitte ist ausführlich angegeben bei: Leopoldo Torres Balbás, *El arte de la alta edad media y del periodo Romanico en España*, spanische Ausgabe der Propyläen-Kunstgeschichte, VI. Band, Editorial Labor, Barcelona 1934.

151. Rom, Katakombe der Vigna Massimo. Orantin.

Die Oranten, männliche oder noch häufiger weibliche Gestalten mit zum Gebet ausgebreiteten Armen, sind Sinnbilder der in die Seligkeit eingegangenen anbetenden und fürbittenden Verstorbenen. Mitte des 4. Jahrhunderts.

Nach J. Wilpert, *Malereien der Katakomben Roms*, Freiburg 1903, Tafelband, Taf. 204.

152. Neapel, S. Gennaro. Vorhalle der sog. zweiten Katakombe und Arkosolgräber.

Etwa 7×7 Meter umfassender Vorsaal der oberen Raumflucht zweier stockwerkartig übereinanderliegender Hypogäen. Rechts doppelreihige Arkosolgräber, links Eingang ins Innere. 2. Jahrh.

Phot. Alinari.

153. Rom, Domitilla-Katakombe. Eros und Psyche beim Blumenpflücken. Unter den aus dem spätantiken Jahreszeitenzyklus in den christlichen Bilderkreis übernommenen Genreszenen waren das Blumenpflücken und die Traubenlese als Allegorien von Frühling und Herbst besonders bevorzugt.

3. Jahrh.

Nach J. Wilpert, *Malereien der Katakomben Roms*, Freiburg 1903, Tafelband, Taf. 53.

154. 1. Rom, Priscilla-Katakombe. Verkündigung des Jesaias.

Der Prophet weist auf die Jungfrau mit dem Kinde und den Stern über ihnen (vgl. Jes. VII, 14). Gilt als die älteste erhaltene Madonnendarstellung.

1. Hälfte, 2. Jahrh.

Nach J. Wilpert, *Malereien der Katakomben Roms*, Freiburg 1903, Tafelband, Taf. 22.

—, 2. Rom, Katakombe der Heiligen Petrus und Marcellinus. Deckenbild. Aufteilung der Decke in ein System von Bildfeldern, dessen Tektonik sich allmählich lockert. Dargestellt sind: Der gute Hirte, Noah- und Jonasszenen als Errettungssymbole, dazwischen männliche und weibliche Oranten.

3. Jahrh.

Nach J. Wilpert, *Malereien der Katakomben Roms*, Freiburg 1903.

155. 1. Cagliari (Sardinien), Katakombe. Mystischer Fischzug und Jonasszenen.

Ein wichtiges, jetzt zerstörtes Denkmal frühchristlich-alexandrinischer Wandmalerei. Seelenfischfang (nach Luk. V, 10) und Jonasszenen nach beliebter alexandrinischer Art in Gestalt von Putten dargestellt (vgl. S. 13).

3. Jahrh.

Nach Nuov. Boll. d. arch. crist., Rom 1892.

155. 2. Rom, Callixtus-Katakombe. Leier spielender Orpheus mit Lamm.
Der thrakische Hirte und Sänger im Mittelfeld eines Deckengemäldes als Architypus Christi, des Guten Hirten und „wahren Orpheus“ (Clemens von Alexandrien).
Etwa 2. Jahrh.
Nach J. Wilpert, Malereien der Katakomben Roms, Freiburg 1903, Tafelband, Taf. 37.
156. Bethlehem, Geburtskirche. Inneres.
Von den vielen konstantinischen Basiliken in Palästina (Grabeskirche, Ölbergkirche u. a.) ist die Geburtskirche in Bethlehem der einzige in allem Wesentlichen erhaltene Bau. Die lettnerartige Chorwand nicht ursprünglich.
Erste Hälfte des 4. Jahrh.
Phot. Dr. Mader, Jerusalem.
157. Rom, Sta. Maria Maggiore. Inneres.
Aus einer Profanbasilika des 5. Jahrh. hervorgegangen, im 5. Jahrh. vergrößert. Trotz späterer Veränderungen (Renaissancedekoration) einer der reinsten Eindrücke eines abendländisch-frühchristlichen Innenraumes.
158. Rom, Sta. Costanza. Inneres.
Der für bestimmte kultische Zwecke von früh an neben den Longitudinalbauten einhergehende Zentralbau ist mit Sta. Costanza in einem bedeutenden Beispiel aus der ersten Hälfte des 4. Jahrh. vertreten. Dekoration des Kuppelraumes 17. Jahrh.
Phot. Anderson.
- Tafel I.* Rom, Sta. Sabina. Inneres.
Die im Jahre 425 von einem illyrischen Priester Petrus gestiftete Kirche vertritt neben Sta. Maria Maggiore (mit geradem Gebälk) den etwas fortgeschritteneren Typus der Arkadenbasilika.
Phot. Anderson.
159. Rom, S. Lorenzo fuori le mura. Inneres.
Die große, ursprünglich konstantinische Zömeterialbasilika entstand durch die Verbindung zweier sich mit ihren Apsiden berührenden Kirchen, wobei die kleinere, ältere (Ende 4. Jahrh.) zum Chor der größeren (1. Hälfte 5. Jahrh.) wurde. Die Choremporten Einbau der zweiten Hälfte des 6. Jahrh.
Phot. Alinari.
- 160—161. Rom, Biblioteca Vaticana. Josuarolle (Cod. Vat. Pal. gr. 431). Das einzige erhaltene altchristliche Rollensbuch; Pergament, über 10 m lang. Etwa 6. Jahrh. nach älterer, vielleicht alexandrinischer Vorlage. Begleittexte 9./10. Jahrh. Die fünf gefangenen südkanaanitischen Könige vor Josua (vgl. Jos. X, 16—26). Die Gesandten von Gabaon vor Josua (vgl. Jos. IX, 6, 9—13). Rechts Stadt und Stadtgöttin von Gabaon.
Nach Il Rotulo di Giosué, Milano, Hoepli.
162. Paris, Bibliothèque Nationale. Psalter Cod. graec. 139.
Enthält 14 Bilder zu den Psalmen und alttestamentlichen Oden. Vermutlich byzantinische Kopien des 10./11., nach alexandrinischen Vorlagen des 4. Jahrh. Zu beachten bildmäßige Geschlossenheit, Illusionismus, Vorliebe für Personifikationen. Vgl. Abb. 238.
Der Hirte und Sänger David, neben ihm die „Melodie“, im Hintergrunde links Bethlehem, rechts „Echo“, unten der Berggott von Bethlehem. (Vgl. Kge. I, 16, 18.)
Nach Omont, Fac-similés des min. des manuscrits grecs de la Bibl. Nat., Paris.
163. 1. Rom, Gruft an der Via Latina. Bau eines Hauses unter Trebius Justus.
Die Darstellung des 21jährigen Trebius Justus als Bauleiter bezeichnend für das zunehmende Bedürfnis nach Charakteristik der verstorbenen Persönlichkeiten nach Alter, Stand und Beruf. 4./5. Jahrh.
Nach Nuov. Boll. d. arch. crist., Rom 1911.
- , 2. Rom, Katakombe der Heiligen Petrus und Marcellinus. Christus zwischen Petrus und Paulus.
Der durch das ganze Mittelalter und bis in die Neuzeit herrschende Typus der Heiligen Petrus (kurzes, volles Haar und Bart) und Paulus (kahler Schädel, langer Bart) ist hier, im 4. Jahrh., schon vollständig ausgebildet.
Nach J. Wilpert, Malereien der Katakomben Roms, Freiburg 1903.
164. Rom, Sta. Costanza. Deckenmosaik des Umganges.
Von dem reichen Bilderschmuck des später als Taufkirche benützten Mausoleums der Tochter Konstantins, Konstantina († 354), sind nur die Mosaiken des Umganges und zweier Nebenapsiden erhalten. Das Rankenmuster mit Vögeln und Putten sowie Szenen der Weinlese weisen auf den engen Zusammenhang mit der sepulkralen Malerei einerseits und das Fortwirken der Spätantike andererseits hin.
2. Viertel des 4. Jahrh.
Phot. Alinari.

165. Rom, Lateranbaptisterium. Apsismosaik.

Der Apsidenschmuck der ehem. Vorhalle der konstantinischen Taufkapelle beim Lateran mit seinen symmetrisch entwickelten, späthellenistischen Akanthusranken erhält sein christliches Gepräge erst durch die Heilssymbole: Gotteslamm, Tauben, Gemmenkreuze.

1. Viertel des 4. Jahrh.

Phot. Anderson.

166. Rom, Sta. Costanza. Nischenmosaik, Gesetzesübergabe.

Vgl. Abb. 164. Nicht die Schlüsselübergabe nach Matth. XVI, 19, sondern allgemein die Übergabe der *lex christiana*. Thema wie Christustyp von Osten (Syrien) übernommen. Petrus falsch ergänzt.

Wohl etwas jünger als die Mosaiken des Umgangs.

Phot. Alinari.

167. Rom, Sta. Pudenziana, Apsismosaik, Christus zwischen den Aposteln.

Das früheste erhaltene Apsismosaik Roms, unter Bischof Siricius (384—97) entstanden, und eine der großartigsten Konzeptionen frühchristlicher Monumentalkunst überhaupt (mehrfach restauriert). Christus lehrend unter den Aposteln im himmlischen Jerusalem. Hinter Petrus und Paulus zwei Frauengestalten als Personifikationen des Heiden- und Judentums.

Phot. Anderson.

- 168—169. Rom, Sta. Maria Maggiore. Langhausmosaiken.

Frühester erhaltener Mosaikenschmuck basilikaler Langhauswände; 27 von 42 Bildfeldern mit alttestamentlichen Szenen. Freie Übersetzung von Miniaturvorlagen in einen abstrakteren, dekorativeren Monumentalstil.

Etwa 432—440.

Trennung Abrahams und Loths nach Gen. 13, 6ff.

Unten Hirtenszene.

Nach J. Wilpert, *Röm. Mosaiken und Malereien d. kirchl. Bauten*, Freiburg 1917, Bd. III, Taf. 24.

Josua und der Fürst vom Heere des Herrn (Jos. 5, 13ff.); darunter: Heimkehr der Kundschafter aus Jericho (Jos. 2, 15).

Phot. Alinari.

170. 1. Rom, Museo Laterano, Sarkophag: Weinlese und Guter Hirte.

Aus der Prätextat-Katakomba. Sog. alexandrinische Richtung. Symbolischer Dar-

stellungskreis. In malerischer Absicht die gesamte Fläche von durch Putten belebten Weinranken übersponnen und nur durch die dreimal wiederholte Gestalt des Guten Hirten gegliedert.

4. Jahrh.

Phot. Anderson.

- 170, 2. Rom, Museo Laterano. Sarkophag No. 171.

Einfacher Typus des Säulensarkophages. Fünf Arkaden mit Passionsszenen (historischer Darstellungskreis): Simon von Cyrene, Dornenkrönung, Vorführung Christi, Handwaschung. In der Mitte das Triumphkreuz über den schlafenden Wächtern als Symbol der Auferstehung.

4. Jahrh.

Phot. Anderson.

- 171, 1. Arles, Musée Lapidaire. Baumnischensarkophag.

Naturalistische Abwandlung der Gliederung der Säulensarkophage. Orans, umgeben von Wunderszenen: Jüngling von Nain, Blutflüssige, Brotvermehrung, Hochzeit von Kana, Heilung eines Blinden und des Gichtbrüchigen.

4. Jahrh.

- , 2. Arles, Musée Lapidaire. Arkadensarkophag.

Sieben Nischen mit Einzelfiguren in symmetrischer Ordnung. Mitte: Christus, Brote und Fische segnend, links und rechts Apostel, Abrahams Opfer, Daniel mit dem Drachen. Die provenzalischen Sarkophage dürfen z. T. als stadtrömischer Export, z. T. wohl auch als lokale Erzeugnisse gelten.

4. Jahrh.

Phot. Marburger Seminar.

172. Ancona, S. Ciriaco. Prunksarkophag des Gorgonius.

Die Gesetzesübergabe vor dem himmlischen Jerusalem. Reines Zeremonialbild. Die ursprüngliche Arkadenarchitektur tritt hinter die Figuren zurück und hat nur noch Bedeutung als Symbol der *urbs coelestis*. Am Deckelfries alt- und neutestamentliche Szenen.

4. Jahrh.

Phot. Alinari.

173. Syrakus, Museo Archeologico. Sarkophag der Adelpia.

Wohl Exportstück eines verbreiteten, stadtrömischen Typs. Doppelter Fries mit beziehungslos aneinandergereihten alt- und neutestamentlichen Szenen, unterbrochen

- vom Muschelrund mit dem Bildnis der Gatten. Allmähliche Verhärtung des Stiles. 4./5. Jahrh. Phot. Brogi.
174. Rom, Museo Cristiano delle Terme. Statue des lehrenden Christus (?). Die Deutung der Statue als lehrender Christus, wie er besonders in der vom griechischen Osten beeinflussten Sarkophagplastik als der heilige „Pädagoge“ erscheint, ist nicht gesichert. 3./4. Jahrh. Phot. Alinari.
- Tafel II.* Rom, Museo Laterano. Statuette des Guten Hirten. Der Gute Hirte, das wichtigste der wenigen aus Malerei und Relief in die Freiplastik übertragenen frühchristlichen Motive, in noch völlig spätantiker Prägung. 3. Jahrh. Phot. Anderson.
175. Brescia, Museo Cristiano. Goldglasboden mit Familienbildnis. Der Brauch, gravierte Goldblättchen zwischen Glasböden zu legen, vermutlich alexandrinisch; im 4./5. Jahrh. Rom ein Mittelpunkt der Produktion. Etwa 5. Jahrh. Phot. Alinari.
176. 1. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Bronzelampen. Beispiel für das Fortleben spätrömischen Kunsthandwerks und seine Durchdringung mit christologischen Motiven. 4.—5. Jahrh.
- , 2. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Elfenbeinpyxis, Opferung Isaaks. Abraham gleichsam in Gestalt eines antiken Opferpriesters. Antiochenisch. 4. Jahrh. Phot. Propyläen-Verlag.
177. Mailand, S. Nazaro. Silberreliquiar. Der Deckel und die vier Seiten des etwa 18 cm hohen Kästchens, das ehemals des hl. Ambrosius (374—398) Reliquien der Apostel barg, sind in Silber getrieben und waren wahrscheinlich z. T. ehemals bemalt und mit Beischriften versehen. Herstellungsort unbestimmt, vielleicht syrischer Export. Etwa 3. Viertel 4. Jahrh. Seite: Die drei Jünglinge im Feuerofen (Dan. 3, 20—24, 49f.), zwischen ihnen der Engel. Der Feuerofen fehlt; die Flammen wohl ursprünglich gemalt. Deckel: Christus imperatorenähnlich thronend. Vor ihm fünf Brotkörbe und sechs Weinamphoren als Sinnbilder der Brotvermehrung und des Wunders von Kana. Nach Monuments Piot, Bd. VII, 1900, Taf. VII u. IX unten.
178. 1. Basilika des Roten Klosters (Oberägypten). Kuppel über dem Trikonchos. Das Kloster gegründet vom Lehrer des hl. Shenute Bishai. Dreischiffige Basilika mit Trichorus und Querschiff. — Der Vierungsturm im Oberbau teilweise erneuert, jedoch die Zierglieder der Ostseite mit ihren typisch koptischen Dekorationsformen noch erhalten. Nach de Bock, Matériaux.
- , 2. Tebessa (Algier). Ruinen der Basilika. Die bedeutendste unter den frühchristlichen Ruinen Nordafrikas, inmitten eines großen Klosterbezirkes gelegen. Die Stützen aus Säule und Pfeiler zusammengesetzt. Die dreischiffige Basilika besaß Emporen und ein vorgelagertes Atrium. Phot. Archives Photographiques.
179. Basilika des Weißen Klosters (Oberägypten). Ostwand des Seitennarthex. Das Kloster etwa zwischen 430 und 440 vom Abt Shenute (vgl. Abb. 189) erbaut. — Die Wand nach spätantiker Art durch Nischen belebt und aufgelockert. Phot. Dr. Alfred Ludwig Schmitz („Die Antike“, Leipzig 1927, Bd. III, Taf. 31a).
180. Kalat-Semân (Nordsyrien). Der größte Klosterbezirk Syriens. Vier dreischiffige Säulenbasiliken kreuzförmig um einen achteckigen Hof gelagert, in dessen Mitte die Säule des Simeon Stylites († 459) steht. 2. Hälfte 5. Jahrh. Ostbasilika, Chor. — Zum ersten Male neben der Hauptapsis zwei den Seitenschiffen entsprechende Nebenapsiden. Klare, zweigeschossige Außengliederung. Nach Ahmed Dschemal Pascha, Alte Denkmäler aus Syrien, Taf. 31 oben.
181. Rusapha (Euphrat). Teil der Schmuckfassade des Nordtores. Unter syrisch-hellenistischem Einfluß. Anf. 6. Jahrh. — Der Osten erlebt in den frühchristlichen Jahrhunderten eine Blüte des Profanbaues. — Unter den Befestigungsbauten am bedeutendsten der Diokletianspalast in Spalato. Phot. Prof. Dr. Friedrich Sarre (Sarre u. Herzfeld, Archäolog. Reise im Euphrat- und Tigrisgebiet).

182. Bawit (Mittelägypten). Koptische Wandmalereien.

1. Bordüre. Personifikation der Hoffnung; in den Zwickeln Körbe mit Broten (Früchten?).

2. Apsidenmalerei. Himmelfahrt Christi; Maria orans unter den Aposteln; in der Wölbung Christus in der Mandorla und Engel. — Der Raumillusionismus der Spätantike abgelöst von einem für die Stilentwicklung bedeutsamen Willen zu flächiger, raumloser Frontalität. Bemerkenswerter Realismus der Typen. Etwa 6. Jahrh.

Nach Jean Clédat, Monastère de Baouït, Paris 1904—06, Taf. 67 unten und Taf. 40 unten.

Tafel III, 1. Berlin, Staatliche Museen, Ägyptische Abteilung. Koptischer Stoffeinsatz.

Farbaufnahme des Propyläen-Verlages.

—, 2. Sens, Kathedralschatz. Koptischer Stoff mit Geschichte Josephs.

Parallel zur Entwicklung der Wandmalerei im 5. Jahrh. auch in der koptischen Textilkunst der Übergang zu einem abstrakten Flächenstil.

Farbaufnahme des Propyläen-Verlages.

183. Brüssel, Kunstgewerbemuseum, Quadrigastoff.

Die Blüte der spätantik-frühchristlichen Seidenweberei im Osten, bes. Ägypten (Alexandria, Antioch, Achmim), wo das Erbe der Antike besonders lebenskräftig. Teilstücke der kostbaren Gewebe gelangten als Umhüllungen von Reliquien u. a. in die Kathedralschätze des Abendlandes. (S. a. Abb. 225.)

Alexandrinisch, 7. Jahrh. Der profan-antike Darstellungsgegenstand in christlicher Zeit beibehalten.

Phot. Musées du Cinquantenaire, Brüssel.

184. Rom, Vatikan, Cappella Sancta Sanctorum. Verkündigungsstoff.

Alexandrinisch, 1. Hälfte 6. Jahrh. Die Verkündigungsszene wechselte reihenweise mit Darstellungen der Geburt Christi. Phot. Alinari.

185. Etschmiadzin (Armenien), Patriarchalbibliothek. Evangeliar 229.

Zwei Folgen altsyrischer Miniaturen sind einem jüngeren armenischen Evangelientext am Anfang und Ende beigegeben. 6. Jahrh.

1. Ein Sanktuarium, durch die Vorhänge als Innenraum gekennzeichnet. Die Darstellung ist in freier Übertragung in die karolingische Buchmalerei übergegangen.

2. Christus thronend zwischen den Apostelfürsten.

Nach Strzygowski, Das Etschmiadzin-Evangeliar (= Byzantinische Denkmäler I), Wien 1891, Taf. II.

186. Paris, Bibliothèque Nationale. Ashburnham-Pentateuch. Untergang Pharaos.

Die 19 ganzseitigen Miniaturen des nach seinem früheren Besitzer benannten Kodex sind wahrscheinlich eine freie, südspanische Verarbeitung koptischer Vorbilder, die über Nordafrika nach dem Westen gelangten.

7. Jahrh.

Links oben Moses und Aaron von den Juden bedrängt; darunter fünf Zelte mit Frauen und Kindern. Unten links der Untergang Pharaos, rechts die abziehenden Juden. Ganz rechts am Rande eine von zwei Händen getragene riesige Fackel: die Feuersäule.

Nach O. v. Gebhard, The Min. of the Ashburnham-Pentateuch, London 1883, Taf. XVII.

187. Florenz, Biblioteca Laurenziana. Rabula-Codex (cod. syr. 56), Himmelfahrt Christi.

Die Miniaturen des syrischen Evangeliers wurden im Jahre 586 in Zagba (Mesopotamien) von dem Kalligraphen Rabula vollendet. Außer zahlreichen Randminiaturen vier Vollbilder von stark malerischer Haltung. Bezeichnend für östliche Phantasie der Cherubwagen zu Füßen Christi.

Nach Guido Biagi, Riproduzione di Manoscritti Min. de la R. Biblioteca Medicea-Laurenziana, Firenze 1914, Taf. II.

188. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Schmalwand eines Sarkophags aus Konstantinopel.

Christus zwischen Aposteln. Marmor. Spätwerk einer im Westen Kleinasiens unter syrischem Einfluß tätigen Schule. Christus in der Haltung und Gewandung eines antiken Rhetors, mit dem Kreuznimbus.

Ende 4. oder Anfang 5. Jahrh.

189. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Grabstele des Abtes Schenute.

Aus dem Schenute-Kloster bei Sohag. Kalkstein (0,53:0,31 cm). Das bescheidene Grabzeichen des überragenden Führers des

- koptischen Mönchtums. Seit 385 Abt des Weißen Klosters (s. Abb. 179), † 451.
5.—6. Jahrh.
Nach „Die Antike“, Leipzig 1927, Bd. III, Taf. 28.
190. Kairo, Koptisches Museum. Koptisches Giebelbruchstück.
Pan verfolgt eine Tänzerin. Während im Gegenstand die alexandrinisch-hellenistische Tradition deutlich nachwirkt, vollzieht sich im Stil die allmähliche Abkehr vom klassischen Ideal und die Wendung zu einer Flächenkunst mit stark ornamentaler Neigung; die Vorstufe des koptischen Stils.
3.—4. Jahrh.
Nach Catalogue Général des Antiquités Egyptiennes, Vol. XII: Koptische Kunst, Taf. III.
191. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Relief, Christusreiter.
Aus Dér Amba-Schenute bei Sohag. Kalkstein. Zur Darstellung vgl. S. 27. Spätphase des koptischen Stils, 6. bis 7. Jahrh.
192. Aachen, Münster. Elfenbeinrelief. Isis als Stadtgöttin von Alexandria.
An der angeblich von Kaiser Heinrich II. (1002—1024) errichteten Kanzel befinden sich sechs alexandrinisch-koptische Elfenbeinreliefs. — Die Göttin hält in der Rechten ein Schiff, in der Linken ein Füllhorn; darüber in einem Tempelchen Horus. Unter den übrigen Füllfiguren Pan, Tänzerin, Flötenbläser u. a.
Etwa 6. Jahrh.
193. Wien, Kunsthist. Museum. Elfenbeinpyxis, Anbetung der Magier.
Vertreter einer verbreiteten Gruppe von Elfenbeinarbeiten. Ein letztes Stadium der Umwandlung antiker Formensprache zur Vervollendung des syrischen Flachstils.
5.—6. Jahrh.
Phot. Österreichische Lichtbildstelle, Wien.
194. Ravenna, Dom. Kathedra des Bischofs Maximian (546—556).
Der einzige als Ganzes erhaltene altchristliche Bischofssitz. Außer dem reichen Ornamentschmuck noch vorhanden: die fünf Elfenbeintafeln der Vorderseite, Johannes d. T. und die Evangelisten, elf Reliefs mit der Geschichte Mariä und Christi und an den Seiten je fünf Darstellungen mit der Geschichte Josephs. Entstehung in Ägypten oder Ravenna umstritten, der für den Stil bestimmende syrische Einfluß jedoch unverkennbar.
1. Hälfte 6. Jahrh.
Phot. Anderson.
195. Venedig, S. Marco. Säulen des Altarbaldachins (Ausschnitte vom vorderen Paar).
Hauptbeispiel syrischer Großplastik. Vier Alabastersäulen mit je neun Nischenstreifen. Darstellungen der Heilsgeschichte in der durch apokryphe Evangelien erweiterten und belebten syrisch-palästinensischen Form. Zusammenhang mit einer Miniaturenredaktion wahrscheinlich.
5. Jahrh.
Phot. Alinari.
196. Rom, Sta. Sabina. Holztür (Ausschnitt).
Wohl um 430 von syrischen Schnitzern gefertigt. Vier vertikale Felderstreifen; 18 von 28 Feldern erhalten. — Eine abstrakte Raumdarstellung verdrängt die Reste des spätantiken Raumillusionismus. Dargestellt sind: Entrückung des Elias, Ankündigung der Verleugnung Petri, Majestas, darunter Krönung der Kirchenpatronin, Entführung Habakuks.
Phot. Alinari.

BYZANTINISCHE KUNST

Wulff, vgl. S. 691. — Ch. Diehl, Manuel d'art byzantin, Paris 1910. — O. M. Dalton, Byzantine Art and Archaeology, Oxford 1911. — Ders., East Christian Art, Oxford 1925. — H. Glück, Christliche Kunst des Ostens, Berlin 1923. — J. Strzygowski, Die Baukunst der Armenier und Europa, Wien 1918. — O. Wulff und Alpatoff, Denkmäler der Ikonenmalerei, Dresden-Hellerau 1925.

199. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Zierplatte.
Reh und Pfauen aus Brunnen trinkend; Psalm XLI, 14. — Noch mehr als im
Abendlande neigt die christliche Kunst im Osten zu symbolischen Bildern von fast heraldischer Prägung.
Wohl 5.—6. Jahrh.

200. Saloniki, Demetriusbasilika. Innenansicht.

Kreuzförmige Basilika (jetzt Moschee), fünfschiffig, mit ringsumlaufenden Emporen. Trotz Erneuerungen im 7. Jahrh. im wesentlichen unverändert. 5. Jahrh.

Phot. Prof. Dr. Heinrich Brockhaus.

- 201—202. Ravenna, S. Apollinare in Classe (d. h. in der ehem. Hafenstadt). Innen- und Außenansicht.

Dreischiffige Basilika, ohne Querschiff und, abendländischem Brauche entsprechend, ohne Emporen; von bedeutender Raumwirkung. Unter der erhöhten Apsis Krypta mit Umgang. Die Zierglieder im Innern wohl Import; das Äußere reiner byzantinischer Ziegelbau. 2. Viertel 6. Jahrh. Der Turm links frühmittelalterlich.

Phot. Alinari.

203. Parenzo, Atrium der Basilika.

Der kleine Vorhof bildet in der bedeutenden Gesamtanlage von Parenzo das verbindende Glied zwischen Basilika, Baptisterium (rückwärts sichtbar) und Konsignatorium. 6. Jahrh.

Phot. Wlha.

204. Ravenna, S. Vitale. Innenansicht.

Grundsteinlegung 526 unter Erzb. Ecclesius, Weihe 547 unter Maximian. — Der völlig ausgebildete Typus des byzantinischen Oktogons.

Phot. Alinari.

Tafel IV. Konstantinopel, Hagia Sophia.

An Stelle einer konstantinischen Basilika von Anthemios von Thralles und Isidor von Milet erbaut. Begonnen 532, geweiht 537. — Das Wort: „Ich habe dich übertroffen, Salomo“, das Justinian beim ersten Betreten der Kirche ausgerufen haben soll, bezeichnet am treffendsten die Baugesinnung, aus der das einzigartige Heiligtum der byzantinischen Christenheit hervorging.

Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

205. Konstantinopel, Hagia Irene.

Der ursprüngliche justinianische Bau vom 2. Drittel 6. Jahrh., der nur die Zentralkuppel besaß, noch im 6. und erneut im 8. Jahrh. erweitert (Stützbogen über den Emporen, westl. Flachkuppel). In der Außenansicht Aufbau und konstruktives System (Abstützung der Kuppel durch seitliche Tragebogen) deutlich erkennbar. Außenansicht von Südosten. Phot. Sébah & Joaillier.

Inneres nach Osten. Nach C. Gurlitt, Die Baukunst Konstantinopels, Berlin 1912, Tafelband I, Tafel 6b.

- 206—207. *Tafel V.* Wien, Nationalbibliothek. Illustrationen zur Genesis.

24 Blatt einer vielleicht in der kaiserlichen Werkstatt zu Byzanz entstandenen Purpurhandschrift; um 500. Fünf nach gemeinsamer Vorlage (syrische Buchrolle?) arbeitende Hauptmeister zu unterscheiden: zwei eigentliche Buchmaler und drei „Illusionisten“, deren Stil sich von der großen Malerei herleitet.

Abrahams Knecht und Rebekka (Gen. 23, 23—31). In kontinuierender Erzählung von links: die Quellnymphe, Übergabe der Spangen, Kamelherde, Gespräch, Rebekka im Hause Labans. (Der 1. Miniaturist.)

Nach Hartel u. Wickhoff, Die Wiener Genesis, Wien 1895, Tafel 14.

Joseph und das Weib des Potiphar (Gen. 38, 9—13). Das Haus als halbkreisförmige Säulenstellung. Außerhalb Frauen und Kinder vom Hausstande des Potiphar. (Der 2. Miniaturist.)

Nach Hartel u. Wickhoff, a. a. O., Tafel 31.

Das Mahl des Pharao (Gen. 40, 19—41, 2). Vor dem Pharao musizierende Mädchen; rechts im Hintergrunde der gehenkte Bäcker. (Stil des 1. Illusionisten.)

Aufnahme des Propyläen-Verlages.

- 208—209. Rossano, Bischöfl. Bibliothek. Evangelienhandschrift.

Die dem Text selbständig vorangestellten Bilder zu den Evangelien der Passionswoche mit den vier Schriftzeugen darunter gehen im wesentlichen auf syrisch-palästinische Vorlagen, zum Teil wohl apokrypher Evangelien zurück. 6. Jahrh.

Gleichnis der klugen und törichten Jungfrauen. — Der Christus-Bräutigam mit den klugen Jungfrauen im Paradiesesgarten; die törichten vor verschlossener Tür (nach Matth. 25, 1—12). Prophetenbilder: dreimal David, Hosea.

Christus vor Pilatus. Reue und Tod des Judas (Matth. 27, 3—5). Wichtig die Übereinanderstellung der Szenen: Übergang von einer illusionistischen zu einer abstrakten Raumdarstellung.

Nach Haseloff, Codex Rossanensis.

210. Ravenna, Mausoleum der Galla Placidia. Lünettenmosaik. Guter Hirte und hl. Laurentius.

Einer der unberührtesten altchristlichen Räume mit fast vollständigem Mosaiken-

schmuck der 2. Hälfte des 5. Jahrhunderts. Außer Apostelbildern und symbolischen Darstellungen an der Eingangswand der Gute Hirte, gegenüber der hl. Laurentius zum Martyrium auf dem Roste schreitend. Links ein Schrank mit den vier Evangelien. Nach J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien*, Freiburg 1917, Bd. III, Tafel 48 u. 49.

Tafel VI. Ravenna, S. Giovanni in Fonte (Baptisterium der Orthodoxen). Innenansicht.

Der reiche Schmuck des Baptisteriums (um 450) eröffnet die gewaltige Reihe der ravenatischen Mosaiken. — Ornamentale Sockelzone; über den Fenstern symbolische Kathedren und Altäre mit Evangelienbüchern; darüber Zug der Apostel.

211. Ravenna, S. Apollinare Nuovo. Neutestamentliche Szenen.

Die Kirche von Theoderich d. Gr. († 526) für den arianischen Kult gebaut, unter Erzbischof Agnellus († 589) katholisiert. Der Mosaikenschmuck gehört beiden Perioden an. Aus der Erbauungszeit, um 500, die etlichen Szenen oberhalb des Lichtgadens und die Propheten und Apostel zwischen den Fenstern (vgl. Abb. 216), sowie die auf den Abb. nicht sichtbaren Architekturen von Classis und dem Palaste Theoderichs im unteren Bildstreifen.

Reicher Fischzug und Brotvermehrung. Nach J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien*, Freiburg 1917, Bd. III, Tafel 97 u. 98.

212. Rom, S. Cosmas und Damian. Apsismosaik.

Übergreifen des byzantinischen Zeremonialbildes nach Rom. Christus auf Wolken, die Apostelfürsten, die beiden Kirchenpatrone mit Märtyrerkronen, Stifter. Darunter Lämmerfries und Weiheinschrift.

Gegen 530.

Phot. Brogi.

213—215. Ravenna, S. Vitale. Mosaiken des Chores.

Die großartigste Manifestation des justinianischen Kaisertums im Bereiche der darstellenden Künste. — Der gesamte Mosaikenschmuck ist etwa um 540—550 entstanden, wobei die Zeremonialbilder mit Justinian und Theodora (vgl. Bd. III der Propyläen-Kunstgeschichte, S. 661) den Schluß bilden dürften.

Apsismosaik. Christus-Immanuel auf der Weltkugel über den Paradiesesströmen

thronend (Abb. 213). Die Erzengel Michael und Gabriel führen ihm den hl. Kirchenpatron Vitalis mit der Märtyrerkrone und den Bischof Ecclesius mit dem Kirchenmodell zu.

Phot. Alinari.

An den Seitenwänden des Vorchores, über den Säulenstellungen, Bilder von dogmatisch-symbolischem Gehalt (Abb. 214). Links ein Altar mit Kelch und Opferbroten, über dem die Hand Gottes erscheint; neben ihm Abel und Melchisedek, ihre Gaben darbringend (alttestamentliche Vorbilder des hl. Meßopfers).

Nach Colasanti, *L'Art Byzantin en Italie*, Tafel 11.

An den Seitenwänden des Chores, als eine Art von Stifterbildnissen, Kaiser Justinian und Kaiserin Theodora Geschenke überbringend. Kennzeichnend für den Stil ist die Mischung von Monumentalität und Realismus, wie sie etwa in der Porträthaftigkeit des Maximiankopfes (Abb. 215) aus dem Justinianbilde zum Ausdruck kommt.

Phot. Alinari.

216—217. Ravenna, S. Apollinare Nuovo. Wandsystem und Huldigung der Magier. — Märtyrerprozession (Ausschnitt).

An den Langhauswänden über den Arkaden durchgehende Bildstreifen. Links: Märtyrerinnen nahen aus der Hafenstadt Classis unter Führung der drei Magier zur Huldigung vor der thronenden Maria. Rechts: Märtyrer ziehen vom Palaste Theoderichs zur Anbetung vor den thronenden Christus.

Die Friese (mit Ausnahme der Architekturen, vgl. Abb. 211) unter Erzbischof Agnellus entstanden. Die hl. drei Könige Ergänzung des 19. Jahrh.

Huldigung der Magier. Nach Colasanti, *L'Art Byzantin en Italie*, Tafel 22.

Märtyrer. Phot. Alinari.

218. Rom, Comodilla-Katakomba. Maria mit dem Kinde zwischen den hl. Felix und Adauctus.

Adauctus empfiehlt der Gottesmutter die Matrone Turtura. — Fortwirken des byzantinischen Einflusses in den Malereien Roms bei ungefähr parallelem Fortschreiten der stilistischen Entwicklung.

Etwa 1. Hälfte 6. Jahrh.

Nach *Nuovo Bull. d. arch. crist.*, Rom 1904.

219. Saloniki, Demetriusbasilika. Mosaik an einem Wandpfeiler. Der hl. Demetrius mit Stiftern.
Mitte bis 2. Hälfte 7. Jahrh.
Nach Bull. de l'Inst. Arch. Russe à Constantinople, 1909, Tafel 15.
220. 1. Ravenna, Museo Nazionale. Sarkophag-Fragment.
Darstellung der Gesetzesübergabe durch Christus. Nachwirkung spätrömischer Form.
Wohl 4. Jahrh.
Phot. Alinari.
- , 2. Ravenna, S. Apollinare in Classe. Theodorus-Sarkophag.
Christusmonogramm, Pfauen und Reben als Unsterblichkeitssymbole. Frühbyzantinisch.
6. Jahrh.
Phot. Alinari.
221. Konstantinopel, Ottomanisches Museum. Relief, Verkündigungsengel. Umbildung der antiken Vorstellung der Siegesgöttin unter dem Einflusse syrischer Formen. Bruchstück eines Portalreliefs.
4.—5. Jahrh.
Phot. Sébah & Joaillier.
222. *Tafel VII.* Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Elfenbeindiptychon.
Die kirchlichen und profanen zweiflügeligen Diptychen waren zusammenklappbare Schreibtafeln, deren Innenseiten vertiefte Wachsschreibflächen enthielten, während die Außenseiten reichen Reliefschmuck trugen. — Das vorliegende Beispiel byzantinisch, 6. Jahrh., nach alexandrinischen Vorbildern (und unter Einfluß palästinscher Ikonentypen).
223. London, Brit. Museum. Engel von einem Elfenbeindiptychon.
Byzantinischer Sinn für Repräsentation, erhöht durch das Nachwirken des antiken Schönheitsideals.
5./6. Jahrh.
224. Köln, Diözesan-Museum. Bogenschützenstoff.
Um 600. Vgl. folgende Anmerkung.
Phot. Rheinisches Museum.
225. Aachen, Karlsschrein. Elefantentoff.
Die im 7. Jahrh. unter starkem persischem Einfluß stehende byzantinische Weberei erreicht im 9.—12. Jahrh. ihre künstlerische Höhe. Darstellungen der menschlichen Gestalt sind selten, Kreismusterung mit Tierdarstellungen herrscht vor.
- Der Elefantentoff (Kreisdurchmesser zirka 70 cm) laut Inschrift in der staatlichen Weberei zu Konstantinopel (um 1000) entstanden und vermutlich von Kaiser Otto III. bei Öffnung des Grabes Karls d. Gr. gestiftet.
Nach O. v. Falke. Gesch. d. Seidenweberei, Berlin 1921.
226. Venedig, S. Marco. Kapitelle aus dem Atrium.
Altbyzantinisch; etwa 7. Jahrh.
Phot. Anderson.
227. Venedig, S. Marco. Kapitelle auf der Nordseite.
Altbyzantinische Umformung des korinthischen Kapitells und typische Form des Faltkapitells justinianischer Zeit.
Phot. Anderson.
228. Venedig, S. Marco. Kapitelle.
Altbyzantisches Kämpferkapitell und byzantinische Umbildung des ursprünglich koptischen Korbkapitells.
Phot. Andersen.
229. 1. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Koptisches Korbkapitell.
Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.
- , 2. Mistra (Südgriechenland), Evangelistria. Mittelbyzantin. Kämpferkapitell.
Nach G. Millet, Monuments Byzantins de Mistra (= Mon. de l'Art Byz. II), Paris 1910, Tafel 57, 3.
230. 1. Sanahin (Armenien), Klosterkirche.
Nach G. T. Rivoira, Architettura Musulmana, Milano 1914, S. 225.
- 230, 2—231. Achthamar (im Wan-See), Klosterkirche. Ostgiebel. — Relief der Nordwand.
Der 915—921 von König Gagik Arzruni errichtete kreuzförmige Bau steht selbst im armenischen Bereich vereinzelt durch den Reichtum seines auch ikonographisch eigenartigen und vielgestaltigen Skulpturenschmuckes. Die Flachbilder unmittelbar in die Mauer gemeißelt. — Das Relief der Nordwand vom Anfang des 10. Jahrh.
Nach W. Bachmann, Kirchen und Moscheen in Armenien und Kurdistan, Leipzig 1913, Tafel 36 u. 38 unten.
232. *Tafel VIII.* Hosios Lukas (Stiris in Phocis), Katholikon und Nebenkirche. Außenansicht und Inneres des Katholikons.
Das Katholikon (links) wohl kaiserliche Gründung des 1. Viertels 11. Jahrh. Kreuz-

- kuppelkirche im sog. Achtstützensystem. Völlige Unterordnung der Nebenräume unter den Mittelraum. — Auch die Theotokoskirche (rechts) Frühzeit 11. Jahrh. In den Außenbauten werkgerechter Mauer-schmuck durch Wechsel von Haustein, Marmor und Ziegel. Kuppel erneuert. Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.
233. Konstantinopel, Chorakirche (Kach-rije-Djami). Außenansicht.
Später Vertreter der Kreuzkuppelbasilika. Kernreste des 6. und 7. Jahrh. etwa um 1100 mit Nebenräumen umgeben; die letzten, für den heutigen Bestand entschei-denden Änderungen Anfang 14. Jahrh. unter Theodorus Metochites. Aus dieser Zeit vor allem der dem Beschauer zu-gekehrte, ursprünglich offene Außennarthex und die Nebenkuppeln.
Phot. Sébah & Joaillier.
234. Venedig, S. Marco. Inneres.
11. Jahrh. Wiederholung des Typus der Kreuzkuppelkirche, der zuerst in der Apostelkirche Justinians erscheint.
Phot. Dr. Franz Stödtner.
235. Rom, Biblioteca Vaticana. Kosmas-kodex (C. Vat. gr. 699).
Unter den christlichen Lehrbüchern der Frühzeit ist die Topographie des alexan-drinischen Kaufmannes Cosmas Indico-pleustes (d. h. des Indienfahrers) aus der Mitte des 6. Jahrh. das wichtigste. Die vatik. Abschrift 9. Jahrh.
David, neben ihm Salomo, darunter die Tänzer; außen die sechs Sängerschöre. Sauli Bekehrung, in vier Stadien kontinuierend erzählt: Auszug aus Jerusalem, Blendung, Heilung; in der Mitte der Träger des Evan-geliums. Bezeichnend für den Stilwandel das Fehlen der verbindenden Landschaft, die für die altchristliche Vorlage nach Analogie etwa von Abb. 162 vorauszu-setzen ist.
Nach Cos. Stornajolo, *Le Miniature della Topographia Christiana di Cosma Indico-pleuste*, Milano 1908, Tafel 26 und 48.
236. Paris, Bibliothèque Nationale. Gre-gorhandschrift Nr. 510. — Vision Ezechiels (Ez. 37, 1—12).
Die Abschrift des beliebten Predigtbuches des Gregor von Nazianz mit 46 Miniaturen wurde zwischen 881 und 886 für Kaiser Basilius I. geschrieben. Die enge Anlehnung vieler Bilder an eine alexandrinische Bibel-redaktion ist hier wie bei dem Psalter Nr. 139 (Abb. 238) charakteristisch für die
- klassizistische Richtung in der byzantini-schen Hofkunst der Makedonenzeit (9./10. Jahrh.).
Nach H. Omont, *Fac-similés des Miniatures de la Bibl. Nationale*, Paris 1902, Tafel 58.
237. Paris, Bibliothèque Nationale. Cod. Sinaiticus Nr. 204. Evangelist Mar-kus.
Die aus den letzten Ausläufern der Antike herzuleitende Gestalt in gestreckter Pro-portion und raumlos auf Goldgrund gesetzt: ein Stadium auf dem Weg zur byzantini-schen Ikone. 9.—10. Jahrh.
Nach Kondakov, *Denkmäler des Sinai*, Atlas, Tafel 27.
238. Paris, Bibliothèque Nationale. Psal-ter Cod. graec. 139.
Vgl. Abb. 162 und Anm. zu Abb. 236. — Erhöhung Davids. Der König nimbiert, zwischen Sophia und Prophetia; über ihm die Taube des Geistes. — Die stilistischen Veränderungen, tiefgreifender als in Abb. 162, bezeichnen den Weg zum by-zantinischen Repräsentationsbild.
Nach H. Omont, *Fac-similés des Min. de la Bibl. Nat.*, Tafel 57.
239. Paris, Bibliothèque Nationale. Ho-milien des hl. Chrysostomus (ms. Coislin 79).
Für Kaiser Nikephorus III. Botaniates (1078—1081) oder seinen Vorgänger ge-schrieben. — Der Kaiser zwischen dem hl. Johannes Chrysostomus und dem Erz-engel Michael, zu seinen Füßen der Schrei-ber oder Miniator. Das reine Repräsen-tationsbild des 11. Jahrh.
Nach H. Omont, *Fac-similés des Min. de la Bibl. Nat.*, Tafel 64.
240. Rom, Biblioteca Vaticana. Meno-logium Basilios II. (C. Vat. gr. 1613).
Martyrium des hl. Paphnutius.
Die 430 von acht signierenden Künstlern für Kaiser Basilios II. († 1025) gemalten Miniaturen sind eines der hervorragendsten Dokumente für die Entstehung des mittel-byzantinischen Miniaturenstils aus der Verbindung der pseudoklassischen Hof-kunst mit einer hauptsächlich von den Klöstern getragenen, lebenskräftigeren volkstümlichen Richtung. Für deren Sieg bezeichnend auch die Wendung von den biblischen Erzählungen zur Heiligen- und Märtyrerlegende.
Nach Il Menologio Basilio II, Torino 1907, Tafel 66.

241. Rom, Biblioteca Vaticana. Homilien des Jacobus Monacus (C. Vat. gr. 1162). Maria übergibt dem Priester Simeon einen Purpurschleier. Die mariologischen Betrachtungsbücher des byzantinischen Mittelalters — das wichtigste davon die Jacobus-Homilien — bereichern die Evangelienberichte aus den palästinischen Apokryphen um viele Einzelzüge.
Die vatikanische Handschrift um 1100. Nach Cos. Stornajolo, *Miniature delle Omilie di Giacomo Monaco*, Rom 1910, Tafel 62.
242. Kiew, Museum der Geistl. Akademie. Ikone des hl. Panteleimon. Temperamalerei. 42:27 cm. Das bedeutendste Denkmal der Ikonenmalerei der Makedonenzeit.
Ende 9./Anfang 10. Jahrh.
Nach N. Petrow, *Album des kirchl. archäol. Museums d. Geistl. Akademie*, Kiew 1912, Nr. 3327.
243. Paris, Louvre. Mosaikikone der Verklärung Christi.
Glasmosaik. 52:35,5 cm. Etwa 2. Hälfte 13. Jahrh. Die Erscheinung der späteren Ikonen bestimmt durch das Festhalten am strengen altertümlichen Bildtyp einerseits und den allmählichen Fortschritt in der Bildgestaltung andererseits.
Phot. Giraudon.
244. Venedig, S. Marco. Kuppelmosaik der Vorhalle. Szenen aus der Geschichte Josephs.
Der Mosaikenschmuck von S. Marco von Anfang 12. bis 1. Hälfte 14. Jahrh. — In der Vorhalle alttestamentliche Darstellungen; nach einer mittelbyzantinischen Handschrift.
Um Mitte 12. Jahrh.
Phot. Anderson.
- 245—246. Hosios Lucas (in Stiris), Katholikon. Mosaiken.
Der historische und dogmatische Bildgehalt der hohen christlichen Feste entwickelt sich im Mittelbyzantinischen (nach dem Bilderstreit) zu einem in den Hauptzügen feststehenden Bilderzyklus, wie er etwa im Katholikon von Hosios Lucas als frühestem, ziemlich vollständigem Beispiel erhalten ist.
Anfang 11. Jahrh.
Anastasis (Christus in der Vorhölle). Nach *Monuments Piot*, Bd. III, 1896. Christus als Lehrer; über der Königstür des Narthex.
Phot. Marburger Seminar.
247. Monreale, Dom. Apsismosaik.
Vgl. Anm. zu Abb. 248.
Christus Pantokrator. Thronende Maria mit dem Kinde, Engel und Apostel.
Phot. Alinari.
248. Monreale, Dom. Mosaiken der Eingangswand.
Der Dom Stiftung des Normannenkönigs Wilhelm II. († 1189). Die Mosaiken zwischen 1174 und 1182 im Anschluß an palermitanische (Martorana) entstanden (insgesamt etwa 6000 qm Fläche).
Erschaffung und Zuführung Evas, Geschichte Loths, Wunder des hl. Nikolaus, Hodegetria. Zu beachten die Bereicherung des Landschaftlichen.
Phot. Alinari.
249. Torcello, Dom. Mosaik der Eingangswand.
Für die untergegangenen stadtbyzantinischen Mosaiken des 12. Jahrh. bieten (wie für das 6. Jahrh.) die Arbeiten der großen Griechenschulen im Westen (Venedig, Sizilien) einen Ersatz.
Oben Anastasis (vgl. Abb. 245). Darunter das Weltgericht in seiner frühesten erhaltenen monumentalen Darstellung, die alle für das spätere Mittelalter bestimmenden Züge bereits enthält.
12. Jahrh.
Phot. Alinari.
250. Venedig, S. Marco. Marmorikone der Elëusa.
Das ikonenhafte byzantinische Flachrelief entwickelt sich stilistisch parallel mit der Malerei. Häufigster Typus ist die Maria orans.
Etwa 2. Hälfte 13. Jahrh.
Phot. Alinari.
251. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Elfenbein. Thronende Madonna.
Reife Arbeit der mittelbyzantin. Kunst.
12. Jahrh.
252. Xeropotamu (Athos), Hostienschale.
Hostienschalen in Steatit mehrfach erhalten. Im Mittelfund die Blacherniotissa (Maria orans mit dem Brustbild des Christusknaben), in den radialen Nischen die Verehrung der Hostie als des unblutigen Opfers durch Engel und Apostel.
Vermutlich 13. Jahrh.
- Tafel IX.* Paris, Louvre. Triptychon d'Harbaville.
Ein Hauptbeispiel des reifen Stiles der mittelbyzantinischen Kleinplastik in Elfenbein im 10./11. Jahrh. Christus thronend

- zwischen Maria und Johannes d. T. (sog. Deesis), Apostel, Heilige.
Phot. Marburger Seminar.
253. Paris, Musée de Cluny. Sternkasten. Deckel- und Seitenansicht.
Eine weit verbreitete Gruppe profaner Schmuckkästchen des 11. und 12. Jahrh., die ihren Namen von der Sternrosette des Ornaments herleitet und ihren Bildschmuck gegenständlich wie formal antiken Vorbildern entlehnt (Planetendarstellungen, mythologische Szenen usw.).
Phot. Alinari.
254. Rom, Vatikan, Cappella Sancta Sanctorum. Reliquienkreuz.
Frühestes bedeutendes Beispiel von byzantinischem Zellschmelz. Szenen des Neuen Testaments von der Verkündigung bis zur Taufe Christi.
Etwa 6./7. Jahrh.
Nach Monuments Piot, Bd. XV, 1906, Tafel VI.
255. München, Residenzmuseum, Reiche Kapelle. Zellschmelztafel. Kreuzigung.
Schauseite einer Staurothek, d. h. eines Behältnisses für eine Kreuzreliquie. Aus der Blütezeit des byzantinischen Zellschmelzes, etwa 1. Hälfte 11. Jahrh.
Nach Christliche Kunst, X. Jahrgang, 1923/24, Heft 11, Tafel I.
256. Paris, Louvre. Silberrelief. Die Frauen am Grabe Christi.
Treiarbeit, vergoldet. 11. Jahrh.
Aus dem Kirchenschatz von St. Denis.
Derartige Treiarbeiten dienten zum Schmucke von Ikonenrahmen, Reliquientafeln, Buchdeckeln u. a.
Phot. Giraudon.
257. Venedig, S. Marco. Emailtafel von der Pala d'oro. Cherub.
Die Pala d'oro, eine Altartafel, ist ein Monumentalwerk byzantinischer Goldschmiede- und Emailkunst, aus Teilen des 10.—13. Jahrh. zusammengefügt. Die großen Engel etwa 11.—12. Jahrh. Nach Michel, Histoire de l'Art, Bd. I, 1, Tafel 4.
258. Sens, Kirchenschatz. Tauben- und Greifenstoff.
Von der Hülle der Reliquien des hl. Siviard. Sizilianisch, wohl 11. Jahrh.
Vgl. Anm. zu Abb. 225.
Nach O. v. Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei, 1921, Tafelabb. 163.
259. Rom, S. Peter. Dalmatika Leos III. Das Hauptstück der byzantinischen Seidenstickerei des 12. Jahrh., die im Gegensatz zur Weberei an der Figurendarstellung festhält. Auf der (hier abgebildeten) Rückseite Verklärung Christi. (Zur Ikonographie vgl. Abb. 243.)
260. Mistra (Peloponnes). Blick auf Stadt, Kloster und Burg.
Im Vordergrund das sog. Haus des Laskaris (Profanbau des 14./15. Jahrh.), darüber das Kloster der Pantanassa (erneuert 15. Jahrh.), am Bergrücken die ehem. fränkische Burg (etwa 13. Jahrh.). — Das Bild deutet ein Stück Geschichte des Landes an: Frankenherrschaft (bis 1259), Blüte im 14. und 15. Jahrh.
Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

VÖLKERWANDERUNG. KAROLINGER. OTTONEN

A. Michel, Histoire de l'Art I, 1 u. 2, Paris 1905. — F. Adama van Scheltema, Die altnordische Kunst, Berlin 1923. — J. Strzygowski, Der Norden in der bildenden Kunst Westeuropas, Wien 1926. — H. Kühn, Die vorgeschichtliche Kunst Deutschlands, Berlin, Propyläen-Verlag, 1935, S. 146 ff. — J. Baum, Die Malerei und Plastik des Mittelalters, II (Handbuch der Kunstwissenschaft), Wildpark-Potsdam 1930, S. 16—120. — R. Hamann, Geschichte der Kunst, Berlin 1933, S. 119—284. — W. Pinder, Die Kunst der deutschen Kaiserzeit, Leipzig 1935.

A. Haseloff in A. Michel, Histoire de l'Art, I, 2, Paris 1905. — G. Swarzenski, Vorgotische Miniaturen, Königstein i. T. 1927. — A. Goldschmidt, Die deutsche Buchmalerei, München 1928. — E. H. Zimmermann, Vorkarolingische Miniaturen, Berlin 1916 (dazu A. Haseloff im Repertorium für Kunstwissenschaft 1920). — Boinet, La Miniature Carolingienne, Paris 1913. — A. Merton, Die Buchmalerei in St. Gallen, Leipzig 1911. — W. Vöge, Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends, Trier 1891. — H. Swarzenski, Die Regensburger Buchmalerei des 10. und 11. Jahrh., Leipzig 1901. — A. Boeckler, Abendländische Miniaturen bis zum Ausgang der romanischen Zeit, Leipzig 1930.

A. Goldschmidt, Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, Berlin 1914 ff. — J. Braun, Meisterwerke der deutschen Goldschmiedekunst der vorgotischen Zeit, München 1922. — R. Hamann u. A. Goldschmidt, Die frühmittelalterlichen Bronzetüren, Marburg 1926.

G. Dehio und G. von Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes I, Stuttgart 1892. — C. Enlart, Manuel d'Archéologie Française, Architecture, Paris 1902 ff. — R. de Lasteyrie, L'Architecture Religieuse en France à l'Epoque Romane, 2. Aufl. Paris 1929. — P. Frankl, Die Baukunst des Mittelalters, Handbuch der Kunstwissenschaft, Berlin 1918 ff. — G. Dehio, Geschichte der deutschen Kunst I, Berlin 1919. —

Fr. Behn, Die karolingische Klosterkirche zu Lorsch an der Bergstraße, Berlin 1934.

263. Bonn, Provinzialmuseum. Grabstein aus Moselkern.

Völkerwanderungszeit, etwa 5./6. Jahrh. Figürliche Grabstelen in Niedersachsen (z. B. Hornhausen) erhalten, vgl. H. Hahne (Mannusbibliothek, Nr. 22). Phot. Steinle, Bonn.

264. Ravenna, Grabmal Theoderichs d. Gr. (493—526).

Zweigeschossiger Zentralbau in reiner Quaderschichtung mit monolither Flachkuppel. Der Aufbau (unten Gruft, oben Kapelle) von syrischen Grabtürmen herzu-leiten.

Die Treppenaufgänge 18. Jahrh.

265. Ravenna, S. Apollinare in Classe. Eleucadius-Ziborium.

Ähnliche Baldachinüberbauten in Oberitalien häufig. Der ravennatische unter Erzb. Valerius (806—816) von einem Presbyter Petrus errichtet. Beispiel einer seit dem 8. Jahrh. in Italien verbreiteten Gat-tung von Zierplatten (vgl. Abb. 267, 1) mit Flechtwerk und Rankenmustern.

- 266, 1. Poitiers, St. Jean.

Während größere Bauten der Merowingerzeit fehlen, haben sich kleinere, Baptisterien, Grabkapellen u. ä. in einigen Bei-spielen erhalten. — Querrechteckige Taufkirche mit drei Apsiden; mehrfach ver-ändert.

7./8. Jahrh.

Phot. Archives Photographiques.

- , 2. Grenoble, St. Laurent.

Jetzt Krypta einer romanischen Kirche, ursprünglich aber selbständig. Tonnengewölbtes Längsrechteck mit vier Ap-sidiolen, deren drei sich an der Ostseite kleeblattartig zusammenschließen. Die den Wänden vorgesetzte, nur dekorativ wirk-same Säulenarchitektur St. Jean in Poitiers verwandt.

7./8. Jahrh.

Phot. Archives Photographiques.

- 267, 1. Cividale, Dom. Sigwald-Platte im Baptisterium.

Von dem Patriarchen Sigwald (762—776) zur Erneuerung eines achteckigen Säulenbaldachins über dem Taufbecken gestiftet. In der Stilisierung der Evangelistensymbole wie in der Übernahme des textilen Motivs der Greifen und Tauben neben dem tierköpfigen Baum erweist sich das „Relief“ als reine Flächenkunst.

- , 2. Moissac, St. Pierre. Merowin-gischer Sarkophag.

In der Pilasterteilung und dem Mono-gramm Christi unter den (nur noch linear gesehenen) Vorhängen wirkt die Tradition altchristlicher Sarkophagplastik, im Schmuck der Einzelflächen eine ganz an-dere, wesentlich von östlicher Ornamentik bestimmte Begabung.

7./8. Jahrh.

Phot. Marburger Seminar.

268. Quintanilla de las Viñas (Burgos). Blick in den Altarraum.

7./8. Jahrhundert. An den flachgedeckten Rechteckraum des Chores schließt sich ein Querhaus, das Langhaus wird als drei-schiffig mit Tonnengewölbe angenommen. Der Hufeisenbogen und die Brettartig flache Skulptur charakteristische Westgotenkunst; vgl. dazu die langobardische Sigwaldplatte in Cividale, Abb. 267, 1.

Phot. Photo-Club, Burgos.

269. San Pedro de la Nave (Zamora). Blick vom Vorchor in Querschiff und Langhaus.

7./8. Jahrhundert. Der bedeutendste der noch bestehenden westgotischen Kirchenbauten. Die Hauptteile des Baues sind (oder waren) mit Tonnen gewölbt, beson-ders bedeutsam für den Stil sind die Bogenbildungen und der plastische Schmuck, alles erinnert an Holzkonstruktionen. Die Plastik auf einem Kapitell mit der Daniel-darstellung wäre mit den Danielschnallen

- der Burgunder zu vergleichen (s. Kühn, Vorgesch. Kunst Deutschlands, a. a. O.). Phot. Archiv Mas, Barcelona.
270. Paris, Musée de Cluny. Recceswinth-Krone.
Sechs solcher Kronen 1858 in einem Priestergrab bei Toledo gefunden; ursprünglich als Weihgaben westgotischer Könige in den Kirchen aufgehängt. Im Gehänge der Stiftername: Reccesvinthus rex offeret (649—672).
Phot. Alinari.
271. Kremsmünster, Stift. Tassilokelch.
Vergoldetes Kupfer, tauschiert, nielliert und ziseliert; Höhe 25 cm. Zwischen abstrakten (irisch beeinflussten?) Ornamenten Brustbilder Christi und acht Heiliger. Am Fuße Widmungsinschrift des 788 von Karl d. Gr. abgesetzten Bayernherzogs: † Tassilo dux fortis Liutpirg virga regalis.
Phot. Reiffenstein, Wien.
272. Chur, Domschatz. Taschenreliquiar.
Eine frühe abendländische Form des Reliquiars zum Um- und Aufhängen (vgl. das Reliquiar am Kreuzesstab, Abb. 331 unten). Treibarbeit in vergoldetem Kupfer mit Tier- und Flechtornamenten.
8./9. Jahrh.
Phot. Lang, Chur.
273. Florenz, Museo Nazionale. Stirnblech des Agilulphelms.
Inschriftlich für den Langobardenkönig Agilulf (591—615) gesichert. Das ikonographische Schema entspricht den byzantinischen Huldigungsszenen (vgl. den thronenden Pilatus des Rossano-Codex, Abb. 209), der Stil der in getriebenem Goldblech hergestellten Figuren nächst verwandt dem Churer Reliquiar (Abb. 272).
Phot. Alinari.
274. Oslo, Universitätsmuseum. Teilschnitzerei vom Osebergsschiff.
Das Osebergsschiff (21,44 m lang, 5,10 m breit; Eichenholz) ist das größte bekannte Schiffsgrab und mit den in ihm gefundenen Wagen und Schlitten zugleich das bedeutendste Beispiel germanischer Großkunst in Holz. Etwa 800—850. Eingehende Abbildungen bei J. Strzygowski, Der Norden in der bildenden Kunst, Wien 1926, S. 23—37.
275. Southwell, Münster. Türsturz vom nördlichen Querschiff.
Beispiel für das Fortleben völkerwanderungszeitlicher Motive (Drache in Schlingbandform) in der frühroman. Kunst Eng-
- lands (wie des Nordens überhaupt). Wohl 11. Jahrh.
Phot. Arthur Gardner (Prior and Gardner, Medieval Figure Sculpture in England).
276. Autun, Bibl. Municipale. Ms. 3. Gudohinus-Evangeliar. Schule von Fleury? 751—754.
Majestasbild. — Die erste Auseinandersetzung mit der menschlichen Figur in der merowingischen Buchkunst, im Anschluß an ein (östliches?) Vorbild unbekannter Herkunft.
Nach E. H. Zimmermann, Vorkarolingische Miniaturen, Berlin 1916, Taf. 80.
277. Rom, Bibl. Vatic. Reg. lat. 316. Sacramentarium Gelasianum.
Um Mitte 8. Jahrh. im Nordosten des Frankenreiches entstanden. Der festländische Dekorationsstil des 8. Jahrh. auf seiner Höhe.
Arkadenbogen mit Kreuz; an Goldschmiedearbeiten mit Gehängen und Zellenverglasung erinnernd.
Nach E. H. Zimmermann, Vorkarolingische Miniaturen, Berlin 1916, Taf. 135a.
278. St. Gallen, Stiftsbibl. Nr. 731. Leges barbarorum.
Eine Sammlung von Stammesrechten, entstanden in der Gegend von Besançon, um 793. Vom Stil der großen karolingischen Schulen noch unberührt, festländisch-vorkarolingisch.
Bild eines Gesetzgebers (?) mit Stab und Schrifttafel. Darunter: Vandalgarius fecit hec.
Nach E. H. Zimmermann, Vorkarolingische Miniaturen, Berlin 1916, Taf. 150a.
279. Paris, Bibl. Nat. lat. 12048. Sakramentar aus Gellone.
Wohl ostfränkisch, um 780. Syrische, stilistisch stark veränderte Vorbilder werden angenommen.
Initial I. Die Frauengestalt mit dem Rauchfaß durch Beischrift als Maria gedeutet.
Nach E. H. Zimmermann, Vorkarolingische Miniaturen, Berlin 1916, Taf. 151.
- 280—281. Dublin, Trinity College Nr. 57. Evangeliar aus Durrow.
Irish, Anf. 8. Jahrh. — Anfangsglied einer großen Schulgruppe, deren Stil nach Nordengland und von dort auf den Kontinent (Echternach; vgl. Abb. 284) übergreift.
Darstellungen: Markuslöwe bzw. Zierseite mit Tierornamenten.
Nach E. H. Zimmermann, Vorkarolingische Miniaturen, Berlin 1916, Taf. 161 b u. 163 a.

282. *Tafel X.* Dublin, Trinity College A. I. 6. Evangeliar aus Kells.

Die reichste aller insularen Handschriften; Anf. 8. Jahrh., irisch, wenn auch von anderem Stilcharakter als das Ev. von Durrow. Die (morgenländische?) Vorlage einem linear-flächenhaften Formgefühl unterworfen.

Initial IN. Scheinbar wild wucherndes Ornament in ein sehr bewußtes struktives System gebracht.

Nach E. H. Zimmermann, *Vorkarolingische Miniaturen*, Berlin 1916, Taf. 181.

Evangelist (Markus oder Lukas?). Nicht weniger bewußt die kultivierte Farbsatzung. Realismus des Gesichtstypus.

Nach E. Sullivan, *The Book of Kells*, London 1920.

283. St. Gallen, Stiftsbibliothek. Evangelienbuch Nr. 51.

Von einem irischen Miniator, 750—760.

Fortsetzung des Flachstiles von Kells (vgl. Taf. X). Darstellung des Jüngsten Gerichts. Oben Christus zwischen den Engeln mit den Gerichtsposaunen, unten die zwölf Apostel. Zur Ikonographie vgl. das Mosaik von Torcello, Abb. 249.

Nach Garber, *Roman*. Wandgemälde Tirols, 1928, Taf. I, 1.

284. Paris, Bibl. Nat. lat. 9389. Evangeliar aus Echternach. — Markus-symbol.

Mitte 8. Jahrh. in Echternach eingeführt oder dortselbst von einem nordenglischen Maler gefertigt; die Handschrift diente z. T. als Vorbild für ein jetzt in Trier befindliches Evangeliar.

Nach E. H. Zimmermann, *Vorkarolingische Miniaturen*, Berlin 1916, Taf. 256a.

285. London, Brit. Mus. Cotton Nero D IV. Evangeliar aus Lindisfarne (Northumbrien), etwa 710 — 720.

Der reichen Ausstattung nach die nordenglische Parallele zu den irischen Prunkhandschriften.

Evangelist Matthäus. Als Vorbild darf die Gestalt des Cassiodor aus einer italienischen Bibel des 6. Jahrh. (Florenz, Laur. Amiat. 1) gelten.

Nach E. H. Zimmermann, *Vorkarolingische Miniaturen*, Berlin 1916, Taf. 223.

286. London, Brit. Mus. Cotton Vespasian I A. Psalter. Canterbury, 3. bis

4. Viertel 8. Jahrh. David im Kreise der Musikanten und Tänzer.

Vgl. folg. Anm.

Nach E. H. Zimmermann, *Vorkarolingische Miniaturen*, Berlin 1916, Taf. 286a.

287. Wien, Nat. Bibl. Cod. 1224. Evangeliar. Evangelist Johannes.

Um 770 von einem Schreiber Cutbercht in Südengland (oder vielleicht in Salzburg) geschrieben. — Wie Abb. 286 Vertreter einer südensächsischen Gegenströmung gegen die Flächentendenzen des Insularstils, die mit neuer Empfänglichkeit für die plastischen Werte der Vorlagen wesentliche Züge des Karolingischen ankündigt.

Nach E. H. Zimmermann, *Vorkarolingische Miniaturen*, Berlin 1916, Taf. 300.

288, 290. Paris, Bibl. Nat. nouv. acqu. lat. 1203. Godescalc-Evangeliar.

781—783 von Godescalc für Karl d. Gr. geschrieben. Unmittelbare Vorstufe zum Stil der sog. Adagruppe.

Thronender Christus.

Lebensbrunnen. — Hier, wie bei der etwas jüngeren Darstellung des gleichen Gegenstandes im Evangeliar aus St. Médard in Soissons (Abb. 291) ist der Zusammenhang der Adagruppe (s. Anm. 289) mit syrischen Vorbildern besonders deutlich (vgl. Etschmiadzin-Evangeliar, Abb. 185).

289. Trier, Stadtbibliothek Nr. 22. Ada-Evangeliar. Evangelist Lukas.

Um 800 für die Äbtissin Ada (angebl. Schwester Karls d. Gr.) geschrieben. Trier? — Die namengegebende Handschrift für die früheste und anregungsreichste der großen karolingischen Schulen.

Phot. Jarosch, Trier.

290. Siehe Abb. 288.

291. Paris, Bibl. Nat. lat. 8850. Evangeliar aus St. Médard in Soissons. Ada-Gruppe. Anf. 9. Jahrh. Symbol der Kirche als himmlisches Jerusalem.

Phot. Dr. Franz Stodtner.

292—293. Paris, Bibl. Nat. lat. 1. Bibel Karls des Kahlen.

Hauptwerk der Schule von Tours und eine der prunkvollsten Handschriften der Zeit überhaupt. Wohl gegen 850 in Marmoutiers entstanden.

Widmungsbild: Der Laienabt Graf Vivianus, begleitet von den Mönchen seines Klosters, überreicht Karl d. Kahlen das Buch. Nach *Peintures et Initiales de la Première Bible de Charles le Chauve*, Paris, Taf. VIII.

- Bibelübersetzung. — Die Geschichte der hieronymianischen Übersetzung in drei Bildstreifen: Ausreise des Heiligen nach Jerusalem zur Erlernung des Hebräischen, Schriftauslegung und Diktat der Übersetzung, Verbreitung der Hl. Schrift.
294. Aachen, Münsterschatz. Evangeliar. Die 4 Evangelisten.
Anf. 9. Jahrh.
Sog. Palastschule, Niederrhein (Aachen), vielleicht byzant. Künstler. — Der Stil gegenüber den Werken der Ada-Gruppe (s. o.) rein malerisch, in engem Anschluß an antik-frühchristl. Vorbilder.
Phot. G. Mertens, Aachen.
295. Épernay, Bibl. Municipale Nr. 1. Ebo-Evangeliar. — Evangelist.
Im Auftrage des Erzb. Ebo von Reims (816—835) im Kloster Hautvillers ausgeführt. — Eine umfangliche Gruppe von Handschriften — die wichtigste der Utrecht-Psalter (s. Abb. 296—297) — ist anzuschließen. Charakteristisch der „impressionistische“ Stil.
Phot. Dr. Franz Stoedtner.
- 296—297. Utrecht, Univ.-Bibl. Nr. 32. Psalter.
Schule von Reims-Hautvillers, z. Z. des Erzb. Ebo (816—835). — Der „impressionistische“ Stil der Schule auf die Federzeichnung übertragen. — Der älteste illustrierte, lateinische Psalter. Vorherrschendes Illustrationsprinzip die Wortillustration, die einzelne Verse oder Verseile in Bilder überträgt. Z. B. fol. 7^r zu Ps. 12: Die Strahlen der Fackel Gottes treffen das Antlitz des Psalmisten (V. 4 „erleuchte meine Augen“); in der Mitte ein Sarg und links eine Schar spottender Feinde (V. 5 „auf daß ich nicht entschlafe zum Tode und mein Feind spreche: ich habe ihn überwältigt“). Fol. 83^r: Der Triumph Israels (Ps. 149) und das große Laudate des 150. Psalmes: „Alles, was Odem hat, lobe den Herrn! Alleluja!“
- 298—299. München, Staatsbibliothek. Clm. 14000. Codex aureus von St. Emmeram.
Schule von Corbie? 870 von Beringer und Liuthard im Auftrage Karls des Kahlen vollendet. Von Arnulf von Kärnten nach St. Emmeram in Regensburg geschenkt; dort teilweise Vorbild für das Sakramentar Heinrichs II. (Abb. Taf. XII). — In einer großen nordfranzösischen, versuchsweise in Corbie (bei Amiens) lokalisierten Schule, der u. a. der Codex aureus von St. Emmeram, die Bibel von S. Paolo in Rom und ein Sakramentar aus Metz (Abb. 300 bis 301) angehören, entfaltet die spät-karolingische Miniatur ihre letzte, höchste Pracht.
Anbetung des Lammes durch die 24 Ältesten (Apok. 4 u. 5).
Beispiel einer abendländischen Kanonseite.
Zum Motiv des Lebensbrunnens im Bogenfeld vgl. Abb. 185 u. 290.
Phot. A. Schneider, München.
- 300—301. Paris, Bibl. Nat. lat. 1141. Sakramentar aus Metz.
Schule von Corbie? 2. Hälfte 9. Jahrh.
Christus in der Mandorla zwischen zwei Cherubim über Okeanos (Meer) und Gää (Erde) thronend. Von links nahen anbetend die hl. Stände: Engel, Apostel, Märtyrer, Bekenner, Witwen und Jungfrauen.
302. St. Gallen, Stiftsbibliothek. Nr. 22. Goldener Psalter.
St. Gallen. 2. Hälfte 9. Jahrh. (vor 883 beg.). Illustration zu Psalm 59: Belagerung und Einnahme einer Stadt. — Kampfszenen von temperamentvoller, selbständiger Erfindung sind in der unter Abt Grimvald (841—872) zu hoher Blüte gelangten Schule besonders häufig.
303. Stuttgart, Württ. Landesbibliothek. Psalter.
Deutsch. 10. Jahrh. — Illustration zu Ps. 90. Oben typologische Ausdeutung des Textes (V. 11 u. 12) mit Beziehung auf die Versuchung Christi (Matth. 4, 5—6), unten Wortillustration zu V. 13.
Phot. H. Baumgärtner, Stuttgart.
304. Darmstadt, Hess. Landesbibliothek. Hs. 1948. Gero-Evangeliar.
Reichenau. Gegen 970. Wahrscheinlich für Erzb. Gero von Köln (969—976) geschrieben. — Erste Stufe des Reichenauer Stils; Eburnant-Gruppe. Frühkarolingische Vorbilder aus der Ada-Tradition.
Erstes Widmungsbild: Gerhons (= Gero?) überreicht dem hl. Petrus das Buch.
Phot. Weißgärber, Darmstadt.
305. München, Bayer. Staatsbibliothek. Clm. 10077. Sakramentar.
Fulda. 10. Jahrh.
Kreuzigung. Die Komposition wahrscheinlich von Regensburg übernommen.
306. Cividale, Dom-Bibliothek. Egbert-Psalter (Codex Gertrudianus).
Um 980—990 von Ruodprecht für Erzb. Egbert von Trier (977—993) auf der

Reichenau geschrieben. Hauptwerk der Ruodprecht-Gruppe (s.S. 64). Stilistisch traditioneller als der Egbert-Codex (Abb. 308 bis 309). Unter 14 Bildern Trierer Bischöfe. Darstellung: der hl. Liutwinus.

Nach Sauerland-Haseloff, *Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier*, Taf. 27.

307. Aachen, Domschatz. Otto-Evangeliar. Reichenau, Liuthar-Gruppe. Im letzten Viertel 10. Jahrh. von Liuthar für Otto II. oder Otto III. geschrieben. Für die Evangelienzenen voraussetzen die Tradition einer frühchristlichen Folge kontinuierlicher Breitbilder (nach Art der Wiener Genesis, Abb. 206), die in Hochformate übertragen wurden. Ornamentik und Goldgrund weisen auf Byzanz. Anknüpfungspunkt für die weitere Reichenauer Entwicklung (Abb. 310ff.). Öffnung der Seite Christi und die Schächer am Kreuz.

Phot. G. Mertens, Aachen.

- 308—309. Trier, Stadtbibliothek. Cod. 24. Egbert-Kodex.

Um 980 von Karald und Heribert für Erzb. Egbert von Trier (977—993) gefertigt. Ein Hauptstück der Reichenauer Malerei, wenn auch ohne eigentliche Nachfolge. Spätantik-Altchristliches schlägt überall durch: Verselbständigung von Bild gegen Text, Nachwirkungen des malerisch-illusionistischen Stils.

Jesus und das kanaanäische Weib.

Salbung in Bethanien.

Phot. Jarisch, Trier.

310. Bamberg, Staatl. Bibliothek. Ms. Bibl. 140 (A II 42). Apokalypse. Reichenau.

Etwa 1007—1010, wohl gleiche Hand mit München clm. 4452.

Der Reichenauer Spätstil der Flächen- und Linienrhythmen in letzter Konsequenz.

Der Engel mit dem Mühlstein. Ap. 18, 21—24. „Ein Flachstil mit gesteigerter Stoßkraft der starren Linie“ (Wölfflin).

Nach H. Wölfflin, *Die Bamberger Apokalypse*, Taf. 43.

Tafel XI. Siehe Abb. 312.

311. Bamberg, Staatl. Bibliothek. Ms. Bibl. Nr. 22 (A I 47). Kommentar zum Hohen Lied und Propheten Daniel. Reichenau. Ende 10. Jahrh. — Möglicherweise vom Meister des Aachener Otto-Evangeliers (Abb. 307). Initial A. — Die Inspiration des Propheten.

- 312—313. *Tafel XI.* München, Bayer. Staatsbibliothek. Clm. 4453 (cim. 58). Evangeliar Ottos III.

Reichenau. Gegen 1000 (Frühjahr 998?). —

Die Stufe nach dem Aachener Evangeliar (Abb. 307). Die ikonographischen Vorbilder wirken fort, jedoch der Stil wird strenger, härter, zeichnerischer. Völlige Aufgabe des Illusionismus; erhöhte Bedeutung der Flächenrhythmisierung.

Evangelist Lukas. Die Reichenauer Evangelistenbilder: eine der gewaltigsten künstlerischen Konzeptionen des Mittelalters überhaupt. — Inmitten blitzdurchzuckter Wolken erscheint unter den Bildern der alttestamentlichen Propheten das Zeichen des Evangelisten, der mit ausgebreiteten Armen den Inhalt des Alten Testaments gleichsam in einen Strom „zusammenfaßt“ und zu dessen Füßen die Lämmer vom Wasser des Lebens trinken: *Fonte patrum ductas bos agnis elicit undas.*

Farbaufnahme des Propyläen-Verlages.

Roma, Gallia, Germania und Slavinia huldigen einem Herrscher (wohl sicher Kaiser Otto III.).

Phot. Propyläen-Verlag.

- 314—315. München, Bayer. Staatsbibliothek. Clm. 4452 (cim. 57). Perikopenbuch Heinrichs II.

Reichenau. Zwischen 1002 und 1014 von Heinrich II. dem Bamberger Dom gestiftet. — Weiterentwicklung nach der in Anm. 312 angedeuteten Richtung. Bewußte Sparsamkeit in der Zahl der Figuren und Verteilung der Szene auf zwei Bildseiten ermöglicht eine immer ausdrucksvollere Rhythmisierung der Flächen. Verkündigung an die Hirten und Geburt Christi.

Nach H. Wölfflin, *Die Bamberger Apokalypse*, 2. Aufl., Taf. 58 u. 59.

316. Reichenau-Oberzell, St. Georg. Wandgemälde: Heilung des Wassersüchtigen (Luc. 14, 2—5).

Vgl. Abb. 353. Teil eines fast vollständig erhaltenen Zyklus von acht neutestamentlichen Wunderszenen. — Die Wandmalereien von Oberzell und Goldbach bei Überlingen geben wertvolle Belege für die ikonographische und stilistische Homogenität der ottonischen Wand- und Buchmalerei der Reichenau.

Phot. Bad. Denkmäler-Archiv W. Kratt, Karlsruhe.

317. Burgfelden (Schwäb. Alb), Kirche. Weltgerichtsbild.
11./12. Jahrh. — Neben Reichenau-Oberzell früheste erhaltene monumentale Darstellung des Weltgerichts im Norden.
Phot. Bad. Denkmäler-Archiv W. Kratt, Karlsruhe.
318. Paris, Bibl. Nat. lat. 817. Sakramentar aus St. Gereon in Köln.
Ende 10. Jahrh. Eines der grundlegenden Frühwerke der ottonischen Kölner Malerschule.
Verkündigung.
319. Darmstadt, Hess. Landesbibliothek. Cod. 1640. Evangeliar der Äbtissin Hitda von Meschede.
Köln. 1. Hälfte 11. Jahrh. — Meeressturm. — Charakteristisch für den male-
risch-„impressionistischen“ Stil der Kölner Schule, für den späte Nachwirkungen der karolingischen Palastschule und neue Anregungen von Byzanz die Grundlagen gegeben haben dürften.
320. München, Staatsbibliothek. Uta-Evangeliar, Kreuzigung.
Aus Niedermünster in Regensburg; etwa 1002—1025. Zu Füßen der Kreuzigung die Personifikationen von Vita und Mors, Leben und Tod. In den seitlichen Halbkreisen Ecclesia und Synagoge, die Kirche des Neuen bzw. Alten Bundes. Oben in den Ecken Sol und Luna, unten die Auferstehenden und der zerrissene Tempelvorhang. Die Maßsymbole neben dem Kreuz nehmen Bezug auf das göttliche Verhältnis im Kosmos (vgl. Swarzenski, Regensburger Buchmalerei).
- Tafel XII.* München, Staatsbibliothek. Clm. 4456 (cim. 60). Sakramentar Heinrichs II.
Zwischen 1002 und 1014 für König Heinrich II. in Regensburg entstanden. — Bewußtes Zurückgreifen auf Karolingisches; sechs Seiten direkte Kopien nach dem Codex aureus Karls des Kahlen (Abb. 298, 299). Symbolische Krönung Heinrichs II. durch Christus, unter Assistenz der Ortsheiligen Ulrich und Emmeram. Engel reichen ihm Schwert und Kreuzstab, die Abzeichen des Königs und Schirmherrn der Kirche. Farbaufnahme des Propyläen-Verlages.
321. Hildesheim, Domschatz. Bernward-Evangeliar.
Bernward lebte 983—1022 in Hildesheim, auf seine Veranlassung ist zu Anfang des 11. Jahrh. das Buch entstanden. Dargestellt ist die Verklärung Mariens. Neben Elementen der franko-sächsischen karolingischen Schule byzantinische Motive; bezeichnend für die künstlerischen Interessen (vgl. a. seine Bronzetüren, Abb. 342).
Nach Stef. Beissel, Des hl. Bernward Evangelium, Taf. V.
322. Escorial, Codex Vigilanus. Adam und Eva vor der Schlange.
Geschrieben 976 im Kloster Aldelba von dem Mönch Vigila. Enthält eine Sammlung von Konzilsbeschlüssen, v. a. aus Toledo. Die zahlreichen Bilder bringen neben biblischen Darstellungen solche aus der spanischen Geschichte: die Stadt Toledo als Konzilsitz, die Westgotenkönige Kindaswinth, Recceswinth und Eigika, Könige von León u. a. Der Stil ist dem mozarabischen Charakter (vgl. Abb. 638), dessen Bildkunst auf das koptische Ägypten zurückführt (vgl. Neuß, Katalanische Bibelillustration, 67 ff.), nahe verwandt, hat aber eine andere lineare Haltung und die fahlen Farben der spanischen Miniaturen romanischer Zeit.
Phot. Moreno, Madrid.
323. Rom, Vatikanische Bibliothek. Bibel aus Sta. Maria von Ripoll; sog. Farfa-Bibel.
Ripoll in Katalonien besaß die berühmteste der Schreibstuben des nordspanischen Ostens; schon im 10. Jahrh. in Blüte, erreicht sie im 11. Jahrh., aus dem die sog. Farfa-Bibel stammt, ihren Höhepunkt. Der Einfluß der Schule umfaßte Provence und Lombardei. — Darstellung: oben Eliesers Begegnung mit Rebekka (Gen. 24), darunter Szenen aus der Geschichte Josefs in Ägypten, bzw. (unten) der des Moses (Exodus 34, 5 ff.).
Phot. Sansaini, Rom.
324. Cividale, Sta. Maria della Valle. Stuckfiguren heiliger Frauen.
Die überlebensgroßen Figuren sind seltene Beispiele byzantinischer Großplastik auf langobardischem Gebiet.
Zeitstellung umstritten; 8. oder 11. Jahrh. (vgl. Porter, Rom. Plastik in Spanien).
Phot. J. Wlha, Wien.
325. Mailand, S. Ambrogio. Relief am Ciborium, Bischof und Gefolge.
Die Stilverwandtschaft mit dem unter dem Baldachin befindlichen Antependium des Wolvinus und Angilbert (vgl. Abb. 338) stützt die Datierung des Ciboriums etwa in das 2. Viertel des 9. Jahrh.

326. Brüssel, Kunstgewerbemuseum. Elfenbein-Buchdeckel.
Christus als Triumphator über Löwe und Drache, Aspis und Basilisk (Psalm 90, 13). Fränkisch, 8. Jahrh. Die Stilistik erinnert an das Godescalc-Evangeliar (Abb. 288), ist aber stärker nordischen Gepräges. Das Werk stammt aus Genoels-Elderen bei Tongern.
Nach A. Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen, Berlin 1914ff., I, 1.
327. Rom, Vatikan, Museo Cristiano. Karolingisches Elfenbeindiptychon aus Lorch.
Rückdeckel eines Evangeliiars. Die fünfteilige Gliederung und die Darstellung Christi als Sieger über Löwe und Drachen nach Ps. 90, 13 aus dem Frühchristlichen übernommen. Ada-Gruppe (vgl. Anm. 289). 9. Jahrh.
Nach A. Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen, Berlin 1914ff., Bd. I, Taf. VII, Abb. 13.
328. Paris, Bibliothèque Nationale. Verat Christi und Kreuzigung.
Deckel eines Metzger Evangelistars (Fonds lat. 9388) mit Passionsszenen nach altchristlicher (gemalter?) Vorlage. Arbeit der sog. älteren Metzger Schule.
Mitte 9. Jahrh.
Nach A. Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen, Berlin 1914ff., Bd. I, Taf. XXIX, Abb. 73.
329. Paris, Bibliothèque Nationale. Nathan vor David.
Vorderdeckel zum Psalter Karls des Kahlen (Nr. 1152). Frühestes Beispiel der nach Liuthard, dem Schreiber des zwischen 842 und 869 entstandenen Psalters, benannten Skulpturengruppe. Auf Grund der engen stilistischen und ikonographischen Verwandtschaft mit dem Utrecht-Psalter etwa in Reims oder dem nahe gelegenen Hautvilliers zu lokalisieren. Von gleicher Hand Abb. 330. — Nathan vor David, links Bathseba; darunter der Leichnam des Urias und das Gleichnis vom reichen und armen Mann (nach Kge. II, Kap. 12).
Nach A. Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen, Berlin 1914ff., Bd. I, Taf. XIX, Abb. 40a.
330. München, Staatsbibliothek. Kreuzigung auf cim. 57.
Kreuzigung in reichster, oft ähnlich wiederholter ikonographischer Ausgestaltung. Über dem Kruzifixus drei Engel, Hand Gottes, Sonne und Mond. Links: Klagende Frauen, der Scherge Longinus, die Kirche mit Fahne und Kelch. Rechts: der Scherge Stephaton, Johannes, die Kirche der Stadt Jerusalem die Herrschaft entreißend. Am Fuße des Kreuzes die Schlange. Darunter der Engel und die Frauen am Grabe, Auferstehende und die Personifikationen der Stadt Rom, des Meeres und der Erde. Die einzelnen Bildteile im Kompositionsstil der Liuthardgruppe (s. Anm. 329) frei und male-
risch neben- und übereinandergefügt (vgl. dagegen Abb. 331).
Um 870.
Nach A. Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen, Berlin 1914ff., Bd. I, Taf. XX, Abb. 41.
331. Paris, Bibliothèque Nationale. Kreuzigung von cod. lat. 9383.
Gegenüber der malerischen Gruppierung in Abb. 330 hier eine ähnlich vielfigurige Darstellung geklärt und mit merklicher Neigung zur Symmetrie angeordnet.
Jüngere Metzger Schule. 9./10. Jahrh.
Nach A. Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen, Berlin 1914ff., Bd. I, Taf. XXXV, Abb. 83.
332. Köln, Kunstgewerbe-Museum. Elfenbeinkamm.
Liturgische Kämme für kirchliche Zeremonien (z. B. Bischofsweihe u. ä.) im hohen Mittelalter häufig.
Metzger Schule. 9./10. Jahrh.
Nach A. Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen, Berlin 1914ff., Bd. I, Taf. XXXIX, Abb. 92a.
333. St. Gallen, Stiftsbibliothek. Tuotilo-Tafel.
Diptychonflügel, jetzt Deckel zu cod 53c. Der thronende Christus zwischen Cherubim, die vier Evangelisten mit ihren Symbolen, unten Meer und Erde. Wahrscheinlich Arbeit des in der Klosterchronik Ekkehardts erwähnten St. Gallener Mönches Tuotilo (895—912).
Nach A. Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen, Berlin 1914ff., Bd. I, Taf. LXXV, Abb. 163b.
334. München, Nationalmuseum. Elfenbeinrelief, Christus vor Pilatus.
Sechzehn solcher Platten vermutlich Reste einer von Otto I. zwischen 962 und 973 für den Dom von Magdeburg gestifteten Altarverkleidung. Der durchbrochene Grund ehemals mit Goldblech unterlegt. — Der

- Entwerfer des Zyklus neben dem Echternacher Meister der persönlichste Gestalter unter den ottonischen Elfenbeinschnitzern.
335. Wien, Ehemal. Sammlung Dr. Figdor. Christus und Thomas (Buchdeckel?).
Gegenstück: Moses auf dem Berge. Der nach seinem Hauptwerk, der Kreuzigung auf dem Deckel eines Echternacher Evangeliums, benannte Echternacher Meister ist bei aller mittelalterlichen Namenlosigkeit ein Künstler von ausgeprägtester Individualität, ausgezeichnet durch einen ganz originalen Wirklichkeitssinn und eigentümliche Größe der Konzeption. Fünf eigenhändige Arbeiten bekannt.
Echternach. Um 990.
Vgl. A. Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen, Berlin 1914 ff., Bd. II, Taf. IX, Abb. 24 a.
336. München, Staatsbibliothek. Deckel des Codex aureus (clm. 14000).
Aus St. Emmeram in Regensburg (vgl. Abb. 298). Thronender Christus, Evangelisten, Szenen aus dem Leben Christi; in Goldblech getrieben, edelsteinbesetzte Rahmungen. Der Stilzusammenhang mit Miniaturen weist auf Reims als Entstehungsort hin.
Um 870.
337. Aachen, Münster. Antependium (Ausschnitt).
Getriebene Goldreliefs in neuer Fassung. Christus zwischen Maria und St. Michael, christologische Szenen.
Aachener Arbeit, letztes Viertel 10. Jahrh.
338. Mailand, S. Ambrogio. Wolvinus-Antependium (Rückseite).
Zwischen zwölf Bildern der Ambrosiuslegende auf den Schreintüren zwei Engel, sowie Bischof Angilbert II. (824—859) als Stifter und Magister Wolvinus als Verfasser des Werkes vor dem hl. Kirchenpatron.
Entstehung in Reims oder Mailand umstritten. Datiert 835.
Phot. Alinari.
339. Paris, Cluny-Museum. Baseler Retabel Heinrichs II.
In fünfteiliger Blendarkatur Christus segnend zwischen dem hl. Benedikt und den drei Erzengeln. Zu Füßen Christi der Stifter, wahrscheinlich Kaiser Heinrich II. (1002—1024), und seine Gemahlin. Treibarbeit in Gold. In Regensburg entstanden? Phot. Marburger Seminar.
340. Aachen, Münsterschatz. Evangelist Matthäus.
Einzig erhaltene getriebene Silberplatte von dem von Kaiser Heinrich II. zwischen 1002 und 1014 gestifteten Ambo (Höhe 28,7 cm).
Nach Stef. Beissel, Kunstschatze des Aachener Kaiserdomes, 1904, Taf. IX.
341. München, Staatsbibliothek. Gregor d. Gr. Buchdeckel von clm. 4456.
Eine „Zeichnung“ auf Metall, entspricht die ausgeschnittene und gravierte Silberplatte (sog. opus interrasile) völlig dem Stil gleichzeitiger Miniaturen.
Frühes 11. Jahrh.
- 342—343. Hildesheim, Dom. Bronzetüren.
Von Bischof Bernward (vgl. 321) 1015 für St. Michael in Hildesheim, seit 1035 am Dom dortselbst. Die zwei in einem Stück gegossenen Flügel stellen in je acht Streifen Szenen aus dem Alten und Neuen Testament dar. Der plastische Stil wurzelt in der karolingischen Überlieferung (vgl. namentlich die Faltenstilisierung mit Werken der karolingischen Elfenbeinschnitzerei, Abb. 329 und 333); ikonographisch finden sich in den Genesisbildern Beziehungen zu der Schreibschule von Tours; angenommen wird die Entstehung der Vorlagen in Echternach (A. Goldschmidt, Die deutschen Bronzetüren des frühen Mittelalters, 1926, S. 20). Der geistige Ausdruck dieser Kunst hat seine bedeutendsten Begleitwerke in der Buchmalerei der Reichenau (Abb. 310 ff.) und in der angelsächsischen Schreibschule von Winchester (Abb. 632 ff.).
Gesamtansicht: Phot. Neue Photographische Gesellschaft.
344. Augsburg, Dom. Bronzetür. Allegorie des Herbstes.
Mitte des 11. Jahrh. Die zwei erhaltenen Türflügel sind aus einzelnen Platten zusammengesetzt, welche Darstellungen aus dem Alten Testament und symbolische Allegorien zeigen; der Gesamteinhalt versinnbildlicht den Sieg Christi über die bösen Mächte (Goldschmidt, a. a. O., dort auch die — nicht unbedingt sichere — Deutung der abgebildeten Figur als Allegorie des Herbstes). Der Stil hat seine Wurzeln in der Reichenau, vgl. die Baseler Altartafel, Abb. 339.
Nach A. Goldschmidt, Bronzetüren, 1926.
345. Essen, Münsterschatz. Madonna.
In Silber getrieben; Augen in Zellen schmelz, Ornamentteile mit Edelsteinen.

Wahrscheinlich unter der Äbtissin Mathilde (etwa 973—1011), der Enkelin Ottos des Großen, entstanden, wohl inmitten einer großen Essener Werkstatt. Die ikonographische Darstellung weicht von allen überlieferten (byzantinischen) ab; der Ausdruck ist ganz auf die monumentale Einmaligkeit gestellt.
Renger-Foto, Essen.

346, 350. Sta. Maria de Naranco. Innenansicht, Außenansicht.

Als westgotische Königshalle erbaut, 848 von Ramiro I. erneuert und später zur Kirche geweiht. Langgestreckte tonnen- gewölbte Halle mit loggienartigen Abschlußräumen an den Schmalseiten, an der südl. Breitseite Eingang mit Freitreppen. Wandgliederung durch Blendarkaden auf tauartig gedrehten Säulen; entsprechend die Gurte der Tonne mit ihren siegelähnlichen Verlängerungen innen und die Streben außen. — In gleichem Stil die Kirche von Sta. Cristina de Lena.
Fassade: Phot. J. Belta.
Inneres: Phot. J. Laurent y Cia., Madrid.

347. Lorsch, Torhalle des ehemal. Klosters.

Der wichtigste aufrecht stehende Rest einer karolingischen Profananlage auf deutschem Boden. Ursprünglich Königs- (und als solche) Gerichtshalle, ältestes erhaltenes Beispiel dieser Art; die Idee der Anlage kehrt bei den Kluniazensern wieder im 10. Jahrh. Der Baugedanke ist von den römischen Triumphbogen herzuleiten; bezeichnend für die Zeit die Durchdringung provinziäl-römischer Elemente (Kapitelle) mit fränkisch-germanischen (Dreieckgiebel, Verkleidung): „ein freies Spiel mit den von der Antike überkommenen Kunstformen mit ausgesprochen individualistischer Tendenz“ (Fr. Behn, Die karol. Klosterkirche zu Lorsch, 1934, S. 90). Etwa seit 1052 in eine Michaelskapelle umgewandelt.
1. Hälfte 9. Jahrh.
Phot. Dr. Franz Stödtner.

348, 1. Lorsch, Pfeilerkapitell der Torhalle.

—, 2. Marburg a. d. L., Museum. Kapitell aus Fulda.

Beispiele für die Nachahmung — und Abwandlung spätantiker Bauzier im Karolingischen.
9. Jahrh.
Phot. Marburger Seminar.

349. Germigny-des-Prés. Inneres.

Gestiftet von Bischof Theodulf von Orléans. Weihe 806. Quadratischer, durch vier Pfeiler aufgeteilter Raum. An drei Seiten Hufeisenapsiden, im Westen ein jüngeres Langhaus angefügt.
Phot. Archives Photographiques.

350. Siehe Abb. 346.

351. San Miguel de Escalada (León). Blick gegen den Chor.

Dreischiffige flach gedeckte Basilika mit drei hufeisenförmig eingezogenen Altarhäusern in einer Flucht im Osten und einem dem Altarhaus westlich vorgelagerten Querarm, der aber nur durch lettnerartige Einbauten vom Hauptraum ausgeschieden ist. Auf der Südseite der Kirche eine offene Arkadenhalle, ein spezifisch spanisches Motiv. Die Hufeisenform im Grundriß der Apsiden und in den Bogen ist den mozarabischen Kirchen eigentümlich; die Bauzier ist großenteils westgotisch, der Grundriß kommt in karolingischer Zeit allgemein vor.
913 geweiht.
Phot. Labor, Barcelona.

352. Aachen, Münster. Inneres.

Als Pfalzkapelle Karls d. Gr. unter Odo von Metz errichtet. 798 im Bau, 805 geweiht. Pfeileroktagon mit Umgang, Emporen, achtförmiger Steinkuppel, sechzehnsseitiger Außenmauer, Westwerk und einem (hier nicht sichtbaren) gotischen Choranbau des 14. Jahrh. Über das Verhältnis zu Ravenna vgl. Text S. 58. Die Säulenschäfte wohl aus Ravenna, vielleicht auch das Emporengitter. — Der Aufriß übernommen im Westchor des Essener Münsters (Ende 10. Jahrh.), in Ottmarsheim (11. Jahrh.) u. a. (Zu der im Text S. 58 gegebenen Darstellung des karoling. Kirchenbaues vgl. John Busley im Jahresbericht d. Görres-Gesellschaft, Köln 1928, S. 83—85.)
Phot. Staatl. Bildstelle.

Tafel XIII. Corvey a. d. Weser, ehemal. Klosterkirche. Westwerk.

Erdgeschoß des allein vom karolingischen Bau erhaltenen Westwerks, das ähnlich auch für andere karolingische Bauten nachgewiesen oder anzunehmen ist (Centula, St. Gallen u. a.). Fünfschiffige Halle unter einer Oberkirche. Säulenbasen vom erhöhten Fußboden verdeckt. Umbauten des 11./12. Jahrh.
Phot. Staatl. Bildstelle.

353. Oberzell (Reichenau i. B.), St. Georg. Inneres.

Die in der ersten Hälfte des 9. Jahrh. erbaute und im 10. Jahrh. mehrfach umgestaltete Säulenbasilika erhält ihren besonderen Wert durch die fast vollständig erhaltenen figuralen und ornamentalen Malereien der Ottonenzeit (vgl. Abb. 316).

Phot. Bad. Denkmälerarchiv, W. Kratt, Karlsruhe.

354. Müstail a. d. Albula (Graubünden), St. Peter. Gesamtansicht.

Der Typus des einschiffigen Saales mit drei Apsiden in einer Reihe in Graubünden besonders häufig (Münster, Disentis u. a.), aber auch sonst zu belegen (z. B. Petersberg bei Halle).

8./9. Jahrh.

Phot. Chr. Meisser, Zürich.

355. Wimpfen i. T., St. Peter. Westfront.

Rest eines vermutlich unter Bischof Hildebold von Worms (979—998) errichteten sechseckigen Zentralbaus mit Umgang und Emporen (vgl. Aachen), an dessen Stelle im 13.—15. Jahrh. ein gotischer Neubau trat. Türme im 12. Jahrh. überhöht.

Phot. Dr. Franz Stödtner.

- 356—357. Gernrode, Stiftskirche St. Cyriakus. Außenansicht und Inneres.

961 begonnen, unter Otto II. vollendet. Zutaten des 11. Jahrh. angeblich die Vierungsbogen, des 12. der Westchor mit Apsis und Krypta, die Obergeschosse der Türme und die Nonnenemporen der Querschiffe; 1100—1120 das Hl. Grab im südl.

Seitenschiff eingebaut (vgl. Abb. 542). Von entscheidender Wichtigkeit im Sinne der kommenden Entwicklung die Gesetzmäßigkeit in Grundriß (auf quadratischer Grundlage), Aufriß und horizontaler Wandgliederung (Rhythmisierung der Erdgeschoß- und Emporenarkaden).

Außenansicht: Phot. Staatl. Bildstelle.

- 358—359. Hildesheim, St. Michael. Inneres.

1001—33 unter Bischof Bernward. Größere Veränderungen 1171 ff.; aus dieser Zeit die ornamentierten Kapitelle u. a., 1662, im 19. und 20. Jahrh. Umbauten und Restaurationen. Als Ganzes, vor allem hinsichtlich der räumlichen Wirkung, der einzige deutsche Bau frühromanischer Zeit, von dem sich ein vollständiges Bild erhalten hat

Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

- Tafel XIV.* Paderborn, Bartholomäuskapelle. Inneres.

Unter Bischof Meinwerk um 1017 „per Graecos operarios“; diese griechischen Werkleute wohl aus Süditalien. Der erste größere Hallenraum rom. Zeit in Deutschland.

Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

360. Aachen, Münster. Wolfstür.

Von den vier erhaltenen, unter Karl d. Gr. für die Pfalzkapelle gegossenen Bronzetüren steht die Wolfstür — einst die Hauptpforte zum Münster — in der reinen Schönheit ihrer Verhältnisse antikem Formempfinden am nächsten.

Phot. Gerh. Mertens, Aachen.

ROMANISCHE BAUKUNST

Gg. Dehio und G. von Bezold, Die kirchl. Baukunst des Abendlandes, I (1892ff.). — Gg. Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, I (Berlin 1919). — R. de Lasteyrie, L'Architecture Religieuse en France à l'Epoque Romane, 2. Aufl., Paris 1929. — Paul Frankl, Die frühmittelalt. und romanische Baukunst, Handb. d. Kunstwissenschaft, 1918ff. — Jul. Baum, Rom. Baukunst und Skulptur in Frankreich, Stuttgart 1925. — Corr. Ricci, Rom. Baukunst in Italien, Stuttgart 1925. — Arn. Fairbairns, The Cathedrals of England and Wales, London 1906. — Konr. Escher, Englische Kathedralen, München-Berlin 1929.

363. Cluny, Ansicht der ehem. Abteikirche von Westen. Nach einer Lithographie von E. Sagot, 1839.

Die Benediktinerabtei Cluny besaß seit dem 10. Jahrh. Weltgeltung, vorab für Westeuropa. Der Grundriß der 981ff. errichteten (zweiten) Basilika mit verlängertem Hochchor, gestaffelten Neben-

chören, Querhaus und Doppelturmanlage im Westen bleibt schulbildend bis ins 12. Jahrh. (namentlich in der Normandie und in Südwestdeutschland — dort von dem Ableger Clunys, dem Kloster Hirsau im Schwarzwald aus — weit verbreitet; man bezeichnet das Planschema als Cluny II). Seit 1087 Neubau von mächtigsten Dimensionen (Cluny III): fünf-

- schiffige Basilika mit zwei Querschiffen und Umgangschor mit ausstrahlenden Kapellen wie bei den großen Bauten der Auvergne (vgl. Anm. 382), etwa Mitte 13. Jahrh. vollendet; auch hinsichtlich des plastischen Schmucks von grundlegender Bedeutung (vgl. Anm. 502). Seit 1807 endgültig zerstört; erhalten neben vielen Abbildungen (v. a. Lithographien der Zeit 1830—1860) des alten Zustandes nur ein Bruchteil des südl. Querhauses und Plastikfragmente im Musée Ochier.
- Nach M. P. Lorain, *Essai Historique sur l'Abbaye de Cluny*, Dijon 1839.
364. Neuchâtel, Burg. Wohnbau und Tor. Ende des 12. Jahrh.; Architektuornamentik burgundisch.
Nach Martin, *L'Art Roman en France*, Bd. I, Taf. 32 oben.
365. Wartburg, Landgrafenhaus. Hofseite.
12.—13. Jahrh., 1838—67 umfangreich restauriert. Wenn auch in vielen Partien romantisch verändert, kann das Landgrafenhaus als das beste erhaltene Beispiel eines deutschen Palas romanischer Zeit (neben den Ruinen von Wimpfen am Berg und Gelnhausen) gelten.
366. Gent, Schloß der Grafen von Flandern.
Hauptbau (auf älteren Fundamenten) 1180; restauriert. Eine der gewaltigsten Wasserburgen in Westeuropa.
367. Castel del Monte in Apulien.
Von Friedrich II. als achteckige Anlage erbaut; seit 1240; der bedeutendste Überrest der staufischen Renaissance.
Phot. Alinari.
368. Conques, Ste. Foy. Gesamtansicht.
Eine der berühmtesten und ältesten Kloster- und Pilgerstätten des südlichen Frankreich. Die bestehende Kirche gehört dem 12. Jahrh. an, die Klostergebäude gehen auf eine Anlage von 1087 ff. zurück.
Phot. Dr. Martin Hürlimann, Berlin (*Orbis Terrarum*: Frankreich, Berlin 1927, Verlag Wasmuth).
369. Limburg a. d. Lahn, Stiftskirche St. Georg. Gesamtansicht.
In der Frühzeit des 13. Jahrh. erbaut, unter dem Eindruck der Kathedrale von Laon; das geschlossenste und mächtigste Werk deutscher spätromanischer Baukunst. Restaurationen 1870—71 und 1934—35.
Phot. J. Faßbender, Limburg a. d. Lahn.
370. *Tafel XV.* Arles, St. Trophime.
Beginn des erhaltenen Baues 1152, Fassade der Kirche (vgl. Abb. 509) am Ende des 12. Jahrh., Kreuzgangteile und Chor im 13. Jahrh. Tonnengewölbte Pfeilerbasilika von schlanken Verhältnissen, die sich dem Raumcharakter der südfranzösischen Saalkirche (Avignon, Orange) nähern.
Hofansicht phot. Dr. Franz Stödtner, Berlin.
Inneres phot. Marburger Seminar.
371. La Charité sur Loire, Klosterkirche St. Croix.
Nach dem Vorbild der älteren Mutterkirche Cluny II im 11. Jahrh. (1059—1107) erbaut, Querschiff 1160 ff. gewölbt, Chor und Langhaus nach dem Vorbild der großen Kirche Cluny III (vgl. o. Anm. 363) mit Umgang und strahlenförmig geordneten Kapellen.
Phot. Marburger Seminar.
372. Autun, Kathedrale St. Lazare. Inneres.
Der gewaltigste burgundische Innenraum (nachdem Cluny III nicht mehr steht), 1116—32 erbaut, Vorhalle 1178 begonnen. Römische Motive der Pfeilergliederung (Porte d'Arroux in Autun aus spät-römischer Zeit). Pfeilerbasilika mit Spitzbogentonnen.
373. 389. Saint-Benoît sur Loire, Abteikirche.
11. Jahrh. (1071 ff.), 1095 vergrößert, Langhaus frühgotisch erneuert. Die großräumig mächtige Weitwirkung frühromanischer Zeit im Chor; die Westhalle ein reiches Werk hochromanischer Gliederung.
Inneres phot. Marburger Seminar.
374. Vézelay, Wallfahrtskirche St. Madeleine. Inneres.
Die berühmteste Wallfahrtskirche in Burgund. Im wesentlichen das Langhaus und der Westbau nach Brand 1120 ff. erbaut, der gotische Chor 1198 bis 1201. Dreischiffige Pfeilerbasilika, im Mittelschiff Kreuzgewölbe zwischen schweren Gurten, die durch den farbigen Schichtwechsel besonders betont sind. Eines der edelsten Werke reifer romanischer Raumform. Fassade im 19. Jahrh. verändert.
Phot. Archives Photographiques.
375. Langres, Kathedrale St. Mammès. Inneres.
Zweite Hälfte des 12. Jahrh.; Pfeilerbasilika mit Kreuzrippengewölben, von burgundischer Schwere Mauerwerk und

- Struktur, eine reife Variante zu Autun (vgl. Abb. 372).
Phot. Archives Photographiques.
376. Reims, St. Remi. Inneres.
Dreischiffige Pfeilerbasilika mit Emporen. Anlage der gewaltig dimensionierten Kirche 1005—49, damals flachgedeckt mit weit ausschwingendem Querschiff (vgl. Hersfeld) und gereihten Nebenchören, neben Jumièges der großartigste Bau Nordfrankreichs aus frühromanischer Zeit. 1162—82 gotisch eingewölbt, aus dieser Zeit die verstärkten Pfeilervorlagen, welche den erhaltenen Raumeindruck bestimmen. Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.
377. Jumièges, ehem. Abteikirche Notre Dame. Ruine.
Der Neubau, dessen gewaltige Reste noch stehen, beginnt 1040; 1052 ist der Chor, 1067 das Langhaus vollendet. Das erste streng rhythmisch durchdachte System gebundener Ordnung (einem Hauptjoch des Mittelschiffes entsprechen zwei Joche der Seitenschiffe) bei einer Basilika des Westens. Von gewaltiger Kühnheit des Auftrisses: ursprünglich flachgedecktes Mittelschiff gegenüber den niedrig gehaltenen kreuzgewölbten Seitenschiffen; der Rhythmus der rein gliedernden Wandvorlagen des Hauptschiffes (vgl. Speyer, den Konradbau, und Mont-Saint-Michel) entscheidend für den Innenraum. Mit Jumièges verzeichnet das normannische Bauprogramm mit seinen mächtigen Basilikaräumen und mit seinen Zweiturmfassaden (vgl. Normandie, Südengland und das Fortwirken zur Gotik der Isle de France in St. Denis bei Paris, 1140ff.) das grundlegende Werk.
Phot. Archives Photographiques.
378. Mont-Saint-Michel, Abteikirche.
Um 1060. Die Nordwand 1103—05 erneuert; Einwölbung der Seitenschiffe 12. Jahrh.; Chor spätgotisch. Die zweite Variante des normannischen Systems; an Stelle des Stützenwechsels von Pfeiler und Säule (wie Jumièges, vgl. vorige Abb.) einheitliche Pfeilerfolge; bei kleineren normannischen Kirchen auch in der Folgezeit die Regel.
Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.
379. Caen, Abteikirche St. Trinité. Inneres.
1059—66 Erstbau; von diesem die Außenwände und der Unterbau der Arkaden; Triforium, Fensterzone und Wölbung (diese erneuert im 19. Jahrh.) entstanden 1120—30, mit diesem Oberbau tritt das gotische System der Normandie erstmalig in großen Dimensionen auf.
380. Caen, Abteikirche St. Étienne.
Langhaus und Westfront 1064—77, damals flachgedeckt im Mittelschiff, Kreuzgewölbe in den Abseiten. Oberbau Anfang des 12. Jahrh., die Turmhelme mit den Ecktürmchen 13. Jahrh. Giebel und Portale im 19. Jahrh. erneuert. Das älteste Beispiel einer normannischen Fassade.
381. St. Martin de Boscherville, Abteikirche St. Georges.
Frühzeit 12. Jahrh. Normannische Pfeilerbasilika reifen Stils; im 13. Jahrh. mit Kreuzrippengewölben an Stelle der ursprünglichen Flachdecke. Charakteristisch der Vierungsturm (ursprünglich niedrig bedacht).
Phot. Archives Photographiques.
- 382, 385. Clermont-Ferrand, Notre Dame du Port. Inneres und Portal.
Einer der bedeutendsten Räume einer typischen Hallenkirche der Auvergne: schwere Tonnen im Mittelschiff, Kreuzgewölbe in den doppelgeschossigen Seitenschiffen, durch welche das Licht in gekreuzten Bahnen einfällt; Vierungsturm und Kapellenkranz. — Begonnen 1145. — Am Portal aquitanische Meister tätig; im Türsturz Anbetung der Könige und Taufe Christi; im Bogenfeld Majestas; zur Seite Propheten.
Um Mitte 12. Jahrh.
Inneres phot. Marburger Seminar.
Portal phot. Archives Photographiques.
- 383—384. Orcival, Kirche.
Anlage und Raum des späteren 12. Jahrh. Jünger als Clermont-Ferrand.
Inneres nach Martin, *L'Art Roman en France*, Bd. III, Taf. 36.
Äußeres phot. Archives Photographiques.
385. Siehe Abb. 382.
386. Le-Puy-en-Velay, Kathedrale Notre Dame. Südansicht.
12. Jahrh. Basilika mit Querhaus und Vierungskuppel (diese im 19. Jahrh. erhöht), Chor und Querhaus mit Tonnen, Mittelschiff des Langhauses mit kuppeligen Klostergewölben; der mächtige Chorturm ist ursprünglich in voller Höhe. — Prachtvoller Kreuzgang. — In dem Bauwerk begegnen sich südfranzösische und aquitanische Elemente.
Phot. Archives Photographiques.

Tafel XVI. Toulouse, St. Sernin (Saturnin). Inneres.

Der gewaltigste hochromanische Raum Aquitaniens. — Chorweihe 1096; Langhaus 12. Jahrh. — Disposition der auvergnatischen Kirchen: Umgang mit Kapellenkranz, Vierungsturm (durch Viollet-le-Duc im 19. Jahrh. stark erneuert). Hallenanlage, fünfschiffig, mit Tonnengewölbe im Mittelschiff.

Phot. Dr. Franz Stödtner, Berlin.

387. Angoulême, Kathedrale St. Pierre. Westfassade.

Mit Kuppeln gewölbte Saalkirche; Querschiff; Chor mit ausstrahlenden Kapellen. Die große Schauseite der entwickeltste Typus der (auf römische Elemente zurückgehenden) Fassaden des Poitou. 1101 bis ca. 1170; Fassade um 1128 vollendet. Im 19. Jahrh. durch Viollet-le-Duc stark erneuert.

388. Moissac, Kreuzgang der Abteikirche St. Pierre.

Einzelne Bauteile gehen ins 11. Jahrh. (1063 Weihe) zurück, 1188 nach Brand wiederhergestellt, im 19. Jahrh. mehrfach restauriert. Kapitellwerk in der Hauptsache 12. Jahrh.; mit das Bedeutendste toulousanischer Skulptur (vgl. Abb. 488 ff.). Phot. Archives Photographiques.

389. Siehe Abb. 373.

390. Saint-Savin (Vienne). Inneres.

Spätzeit des 11. Jahrh. — Südwestfranzösische Hallenkirche mit Tonnengewölben; die Steilheit der Proportionen bei der Massigkeit der Stützen von bedrängender Schwere.

Phot. Marburger Seminar.

391. Poitiers, St. Hilaire. Inneres.

Ursprünglich einschiffige flachgedeckte Anlage, 1090—1130 beträchtlich vergrößert; im Mittelschiff mit Klostergewölben gedeckt (entsprechend einer Kuppelreihe wie Angoulême, vgl. Anm. 387), mit je drei Seitenschiffen erweitert; die unmittelbar am Hauptschiff stehenden mit gleicher Höhe dieses (vgl. den auvergnatischen Hallentyp, Clermont-Ferrand), die äußeren Nebenschiffe basilikal.

Phot. Archives Photographiques.

392, 395. Poitiers, Notre Dame la Grande. Gesamtansicht. Fassadenteil.

Die alte Hauptkirche des Poitou; Hallenanlage, 12. Jahrh. Die Fassade, in der Art der südwestfranzösischen (vgl. Angoulême oder Aulnay) als großer selbständiger

Wandkörper mit turmartigen Eckpfeilern angelegt, besitzt die reichste plastische Dekoration einer roman. Fassade überhaupt.

Äußeres phot. J. Robichon, Poitiers.

Fassadenteil phot. Archives Photographiques.

393. Périgueux, Kathedrale St. Front.

Kreuzkuppelanlage; 1120—79. Die Raumart ist byzantinisch, Saint-Front ist etwa eine Generation jünger als San Marco in Venedig (Abb. 234) und in der Struktur französischer.

Phot. Archives Photographiques.

394. Aulnay, St. Pierre. Portalarchivolte.

12. Jahrh. Südwestfranzösische Hallenkirche. Die ganz mit Schmuck überzogenen Archivoltbögen allgemein westfranzösisch (auch in der Normandie); der spezifische Stil in der Saintonge heimisch.

395. Siehe Abb. 392.

396. Bayeux, Kathedrale Notre Dame. Wandornamentik im Mittelschiff.

1142—63; normannisch; charakteristisch die flache, flechtwerkartige Behandlung, die an Holzarchitektur erinnert. Der Oberbau (Fensterzone) gotisch.

Phot. Archives Photographiques.

397. Fontenay, ehem. Zisterzienser-Klosterkirche. Innenansicht gegen den Chor.

Fontenay (bei Montbard westl. Dijon) ist eine der ganz wenigen noch erhaltenen Frühgründungen des Zisterzienserordens, 1147 geweiht. Das System geht — wohl mit Absicht — auf die altertümliche Anlage eines Hallenraumes mit Längs- und Quertonnen zurück, außer in Fontenay ist es noch in einigen Frühgründungen (Bonmont, Hauterive) erhalten.

Phot. Kunstgeschichtliches Seminar, Jena.

398. Lessay, Abteikirche. Inneres.

Normannische Basilika; im späten 11. Jahrhundert begonnen; Schlußweihe 1178. Vgl. Boscherville (Abb. 381); wie dort geht der Grundriß (mit Querhaus und Chorquadrat) auf das System Cluny II zurück.

Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

399. Angers, Kathedrale St. Maurice. Inneres.

Saalkirche; 1120 begonnen, seit 1150 gewölbt, Chor nach 1225. Die vierteiligen kuppeligen Kreuzgewölbe mit ihren schweren Gurtrippen bezeichnen den Übergang

von den im Anjou heimischen älteren Kuppel- oder Klostergewölbeformen zum gotischen Domikalgewölbe.

Phot. Dr. Franz Stödtner, Berlin.

400—401. Laon, Kathedrale. Blick in den Chor. Kapitell.

Die Planung dieser ersten der großen nordfranzösischen Kathedralen um 1170; noch im 12. Jahrh. Chor und Querhaus, ursprünglich mit halbrunder Apsis und Umgang. Chor nach 1210 erweitert und (wie die englischen Kathedralen) rechteckig geschlossen. Vierungsturm und Langhaus 12.—13. Jahrhundert.

Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

Tafel XVII. Tournai, Kathedrale. Vierung und Querschifftürme.

Zweite Hälfte des 12. Jahrh.; der Baugedanke normannisch.

402. Ely, Kathedrale. Schiff.

Der romanische Teil (Langhaus, Querschiff und Vierungsturm — mit einzelnen gotischen Zutaten) 1082—1174. Steile, mächtige Proportion; bezeichnend die hohen Emporen. (Die Holzdecke gotisch.)

Phot. F. Frith & Co. Ltd., Reigate.

403. Carlisle, Kathedrale. Schiff.

Gegründet 1123; die romanischen Arkaden im Langhaus mit dem Lichtgaden englisch-normannischer Prägung; 12. Jahrh. Chor 13. Jahrh.

Phot. Photochrom Ltd., London.

404. 407. Durham, Kathedrale.

Baubeginn 1093, Schiffe 1128 vollendet; Wölbung erst 1233 ff. Die Westvorhalle — Galiläa benannt — 1153—95. Die massiven Pfeiler — wechselnd Bündel- und Säulenform — reinstes Gepräge des insularen Normannenstiles.

Inneres nach Const. Uhde, Baudenkmäler in Großbritannien, Berlin 1894, Bd. 1, Taf. 7.

Galiläa phot. Photochrom Ltd., London.

405. Peterborough, Kathedrale.

1116—1237. Chor und Fassade gotisch. Wie alle romanischen Kathedralen Englands eine Basilika mit starker Mittelschiffentwicklung; die Pfeiler in einen Wald von Nebensäulen aufgelöst.

Nach Const. Uhde, Baudenkmäler in Großbritannien, Berlin 1894, Bd. 1, Taf. 33.

406. Norwich, Kathedrale. Inneres des Vierungsturmes.

Baubeginn 1096; Hauptbauzeiten der romanischen Teile bis 1119 bzw. 1170 bis

1200; aus dieser Zeit der Vierungsturm in seiner Innererscheinung; das Äußere erneuert.

Phot. Photochrom Ltd., London.

407. Siehe Abb. 404.

408—409. Lund, Dom.

12. Jahrh.; die Krypta 1123; der Hochchor 1145 fertig. Viele spätere Veränderungen. Die ursprüngliche Erscheinung hat Beziehungen zum Mittelrhein (Speyer).

Phot. P. Bagge, Lund.

410. Florenz, Baptisterium S. Giovanni.

Zweite Hälfte des 12. Jahrh.; die Marmorverkleidung um 1180 vollendet. Eines der bezeichnendsten Werke des hochromanischen Stils in Toskana.

Phot. Alinari.

411—412. Florenz, S. Miniato.

Baubeginn 1013; die jetzige Erscheinung der flachgedeckten, weiträumigen, querschifflosen Basilika aus der ersten Hälfte des 12. Jahrh. (Kapitelle um 1250). Die Fassade um 1170 nach dem Vorbilde von Pisa (Außengliederung).

Inneres nach Martin, *L'Art Roman en Italie*, Bd. I, Taf. 34.

413—414. *Tafel XVIII.* Pisa, Dom und Baptisterium.

Baubeginn des Domes 1063, Architekt der Griechen Busketos; 1121 vollendet; dieser Erstbau im Langhaus und Querschiff gleichhoch, mit niederem Vierungsturm. Erst im Verlauf des 12. bis 13. Jahrh. die spitzen Vierungsbogen (zwischen Langhaus und Chor); die Erhöhung und Verlängerung des Langhauses (letzte und Westfassade 1250 bis 1270); die Kuppel 1370 vollendet. — Das Baptisterium 1153 begonnen; etwa gleichzeitig der Campanile; beide erst im 14. Jahrh. zu Ende geführt.

Inneres des Domes nach Martin, *L'Art Roman en Italie*, Bd. II, Taf. 46.

Ostansicht phot. Brogi.

415. Mailand, Sant' Ambrogio. Außenansicht.

Chorpartie und Apsiden gehen auf einen Bau des 10. Jahrh. zurück, Langhaus 12. Jahrh. (1128—86); aus derselben Zeit der linke Turm; Vorhalle 12. Jahrh. auf karolingischer Grundlage.

Phot. Alinari.

416. 422. Verona, S. Zeno. Platzbild und Inneres.

Baubeginn etwa 1125, 1139 im wesentlichen vollendet; Fassade und Mittelschiff um

- 1200 erhöht. — Die stattlichste der lombardischen Basiliken; die schlicht großzügige Schauwand der den Platz prachtvoll beherrschenden Gruppe und der Innenraum mit der erhöhten Krypta gehören neben S. Ambrogio in Mailand (vgl. oben) zu den eindrucksvollsten lombardisch-romanischen Bauwerken.
Inneres phot. Alinari.
- 417, 423. Pavia, S. Michele. Fassade und Inneres.
12. Jahrh. Lombardisches Emporensystem wie San Ambrogio in Mailand (vgl. oben); die Gewölbe mehrfach erneuert. Die Fassadenwand, die reichst verzierte unter den lombardischen, ist das Hauptbeispiel einer spezifisch in Pavia heimischen, stark mit altertümlichen lombardischen Motiven gesättigten Flächendekoration.
Fassade phot. Alinari.
Inneres phot. Marburger Seminar.
418. Pomposa (bei Ferrara), Sta. Maria. Fassade und Glockenturm.
1036 geweiht. Nachwirkung byzantinisch-ravennatischer Basilikalbauten (vgl. Abb. 202).
Phot. Alinari.
- Tafel XVIII.* Siehe Abb. 413.
- 419, 1, 424. Parma, Dom. Choransicht und Inneres.
Erstbau 1058, Einsturz 1117. Neubau vor Mitte des 12. Jahrh., das Kreuzrippengewölbe im Mittelschiff 1162. — Emporenbasilika lombardischer Prägung.
Choransicht phot. Dr. Franz Stoedtner, Berlin.
Inneres phot. Alinari.
- , 2, 425. Fossanova, Zisterzienser-Abteikirche. Fassade und Inneres.
1179—1208. Wiederholung des späten burgundischen Systems, namentlich im schlanken Aufbau des basilikalen Raumes. Die strenge Fassade entspricht den Ordensgepflogenheiten.
Fassade phot. Dr. Franz Stoedtner, Berlin.
- 420—421. Modena, Dom. Fassade und Inneres.
Ein Neubau 1099 begonnen, 1106 ist die Krypta fertig, 1184 Hauptweihe, 1209—21 das Königsportal (Südseite). Aus dem späten 12. Jahrh. die Einschaltung des Querschiffs in den altlombardischen Grundriß (drei Schiffe und drei Apsiden in einer Flucht). Die berühmten Fassadenreliefs des Wilhelm von Modena vgl. Abb. 526. Die Einwölbung 15. Jahrh. — Phot. Alinari.
422. Siehe Abb. 416.
423. Siehe Abb. 417.
424. Siehe Abb. 419, 1.
425. Siehe Abb. 419, 2.
426. Parma, Domplatz.
Die Domfassade Mitte des 12. Jahrh., das Baptisterium (rechts) 1196; Bekrönung gotisch.
427. Siponto, Sta. Maria. Fassade.
Anfang 12. Jahrh. Die Blendbogengliederung mit den eingesetzten Rauten ein in Süditalien verbreitetes, byzantinisches Motiv.
Phot. Alinari.
428. Palermo, S. Giovanni degli Eremiti.
1132 gegründet. Fünfkuppelkirche mittelbyzantinischer Prägung; vgl. San Marco in Venedig (Abb. 234).
Phot. Alinari.
- 429—430, *Tafel XIX.* Monreale, Dom. Choransicht, Klosterhof und Kreuzgang.
Gestiftet von Wilhelm II.; seit 1170 im Bau; Kreuzgang 1200—21. Flachdeckbasilika; die Doppelturmfassade im Westen nordisch; der Cosmatenschmuck der Choransicht (Abb. 429) süditalienisch. Das Innere berühmt durch seine Chormosaiken, ein Hauptwerk der mittelbyzantinischen Mosaikenmalerei Siziliens (vgl. Abb. 247). — Der Kreuzgang, in seiner Art der reichste einer großen Gruppe verwandter spätromanischer Werke von Rom (S. Paolo f. l. m.) bis Messina, zeigt in den Bogenformen wie der Dekoration (Rauten- und Zackenmotive) den Nachklang normannischer Elemente.
Kreuzgang phot. F. Modert, Dortmund.
Choransicht phot. Alinari.
Hof phot. Brogi.
431. Palermo, Cappella Palatina. Inneres.
1129—40; durch den Normannenkönig Roger II. gebaut; Mischung arabischer (Langhaus) und byzantinischer Motive. Den Raumeindruck beherrscht das byzantinische Mosaik der Wände; zusammen mit der farbigen Marmorinkrustation ein Bild südlich tropischer Pracht.
Phot. Sommer.
- 432—433, 439, 1, *Tafel XX.* Speyer, Dom St. Maria und St. Stephan.
Baubeginn um 1030 unter Konrad II., dieser Erstbau, eine Flachdeckbasilika mit Osttürmen und rhythmischer Wandgliederung des Mittelschiffs (vgl. Jumièges), um

- 1060 vollendet. Von ihrem mächtigen Raum gibt die, nach 1080 allerdings erneuerte, aber nicht räumlich veränderte Krypta heute die reinste Vorstellung. — 1080—1100 erste Einwölbung; 1159 ff. eingreifender Umbau; daher die hochrom. Ornamentik (vgl. Abb. 439). 1689 zerstört, 1772—94 Wiederaufbauarbeiten; 1819—54 Restauration in romanischem Stil, die den heutigen Eindruck stark bestimmt. Phot. Hege, Naumburg a. S. Krypta phot. Prof. Dr. Neeb.
- 434—435. Hersfeld, Ruine der ehem. Benediktiner-Klosterkirche.
Gründung 769; Erstbau 831; Zweitbau, auf den die Substanz der Ruine zurückgeht, 1037; erst 1144 geweiht. 1761 niedergebrannt. — Einer der stärksten Eindrücke der in monumentalen Massen denkenden deutschen Frühromanik.
436. Trier, Dom. Westansicht.
Der quadratische römische Bau des 4. Jahrhunderts unter Erzbischof Poppo (1016 bis 1047) zu einem Langhausbau umgeformt, erst im 12. Jahrh. vollendet, aus dessen Spätzeit der Ostchor. Umbauten (Querschiff, Änderung der Fenster) im 18. Jahrh. — Wesentlich unberührt als Beispiel einer frühromanischen Wandkomposition die Westseite.
Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.
437. Minden, Dom. Westansicht.
1064 wird das Westwerk aufgeführt, im 12. Jahrh. erhöht (ursprünglich Breite und Höhe gleich); die Kirche selbst später, 13. bis 14. Jahrh. — Dachreiter und Portalvorhalle nicht ursprünglich.
438. Köln, St. Maria im Kapitol. Inneres.
Einheitliche Anlage von Mitte 11. Jahrh., 1065 geweiht. Wölbung außer in den Seitenschiffen erst im 13. Jahrh.; damals auch das Äußere verändert.
Nach Rheinische Kunstdenkmäler, Köln, Marienkirchen.
- 439, 1; *Tafel XX*. Siehe Abb. 432.
—, 2. Siehe Abb. 443.
440. Quedlinburg, Stiftskirche St. Servatius. Inneres.
An Stelle einer älteren Anlage 1070—1129; Chor 1321 gotisch. — 1862—82 umfangreiche Wiederherstellungen.
Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.
441. Paulinzelle, Ruine der ehem. Benediktiner-Klosterkirche.
1112—70, die Vorkirche Anfang 13. Jahrh., 1525 zerstört. — Eine der bedeutendsten deutschen Säulenbasiliken des 12. Jahrh. Phot. Ed. Bissinger, Erfurt.
442. Maria Laach, Benediktiner-Abteikirche. Äußeres.
1093 begründet, Hauptbauzeit 1130—56; Außenbau Ende 12.; Westvorhof Anfang 13. Jahrh. vollendet — auf dieser echt rheinisch-romanischen Außenerscheinung liegt der Nachdruck.
Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.
443. 439, 2; 455. Worms, Dom St. Peter. Gesamtansicht, Westchor und -galerie.
Spätes 12. u. 13. Jahrh. auf Basis einer Anlage des 11. Jahrh. (1020). Erhöhung der Türme um 1250. — Seit 1859 Restauration, der auffällige Westchor mit den alten Steinen neu aufgebaut. Von den Außenwerken der rheinischen Spätromanik das großartigste.
Außenansichten phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.
Westgalerie phot. Marburger Seminar.
444. Soest, Stiftskirche St. Patroklos. Westansicht.
Ende 12. Jahrh. als Abschluß eines großen, seit 1166 währenden Neubaus. Westfälische Eigenart ist die wehrhaft mächtige Form, vgl. Minden, Abb. 437.
445. Paderborn, Dom St. Salvator. Blick auf den Westturm.
An Stelle einer karolingischen Anlage, von der die Nordvorhalle am Chor noch steht, errichtete Bischof Meinwerk einen Neubau, der 1015 vollendet wurde; auf seinen Grundlagen beruht der bestehende Bau, der um 1225 begonnen und nach Mitte des 13. Jahrhunderts vollendet wurde. Vom Meinwerkbau ist der mächtige Westturm erhalten, er wurde unter Imad erhöht (um 1068) und festungsartig ausgebaut; 1866 restauriert.
Phot. Hege, Naumburg a. S.
446. Hildesheim, St. Godehard. Inneres.
1133—72; typisch als hochromanischer Raum einer niedersächsischen Basilika. 1848 ff. restauriert.
Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.
447. Knechtsteden, ehem. Prämonstratenser-Klosterkirche. Inneres.
1138 begonnen, Vollendung etwa Ende 12. Jahrh. Im 15. Jahrh. beschädigt, 1879 restauriert. — In Anlage (Westchor) und Raumwirkung altertümliche Züge; wohl aus Beziehungen zu älteren Vorlagen des Westens zu erklären.
Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

448. Murbach, ehem. Benediktiner-Klosterkirche. Außenansicht.

Etwa zweite Hälfte des 12. Jahrh.; die allein erhaltenen Teile von Chor und Querschiff ein Hauptwerk des Oberrheins in hochromanischer Zeit.

Phot. Dr. Franz Stödtner, Berlin.

Tafel XXI. Mainz, Dom St. Martin und Stephan. Inneres.

Grundlage ein frühromanischer Bau unter den Erzbischöfen Willgis und Bardo; 1009 bzw. 1036; davon die Osttürme im Kern. 1081 ff. großer Neubau; von ihm die Ostpartie im wesentlichen erhalten; Ende 12. bzw. Anfang 13. Jahrh. Umbau der Seitenschiffe; Westquerschiff und Westchor neugebaut; 1239 Schlußweihe. In der Folgezeit keine wesentlich verändernden Zutaten; Restaurationen im 19. Jahrh. und 1924 ff. — Von den drei mittelrheinischen Domen hinsichtlich der Geschlossenheit des Innenraums der bedeutendste, wenn auch nicht von der (vorstellbaren) Großartigkeit des einstigen Speyerer Doms.

449. Basel, Münster. Inneres.

Neubau seit 1185; Wölbung 1258 erneuert. Nach Erdbeben 1356 gotische Restauration, 1363 vollendet; Türme 15. Jahrh. — Die Raumstimmung burgundisch, wohin auch die Teilformen weisen.

450. 1. Altenstadt, St. Michael. Außenansicht.

Ende 12. Jahrh. Gewölbte Basilika; im Grundriß dem bayrisch-lombardischen Schema (drei Apsiden in einer Flucht im Osten) entsprechend. — 1826 restauriert.

- , 2. Ellwangen, Stiftskirche. Choransicht.

Die erhaltenen Partien 12.—13. Jahrh. (1146—1233); gewölbte Basilika mit Beziehungen zum Mittelrhein. — 1737 barock stuckiert.

Phot. Dr. Franz Stödtner, Berlin.

451. Lorch, Ehem. Klosterkirche St. Maria. Inneres gegen Südwesten.

Pfeilerbasilika mit Querschiff, Chorquadrat und ehem. zweitürmigem Vorhallenbau. Der einstige Vierungsturm nicht mehr erhalten. Der Grundplan geht auf die Aureliuskirche in Hirsau zurück, die Vorhalle auf Maria Laach. 1093 bzw. 1112 bis 1156; die Vierungspfeiler um 1200 verstärkt, der Chor 1469 verlängert.

Phot. Landesbildstelle Württemberg, Stuttgart.

452. Regensburg, ehem. Schottenbenediktinerkirche St. Jakob. Inneres.

Zweite Hälfte des 12. Jahrh. (vor 1185). Flachgedeckte Basilika mit gemauerten Säulen; die Kapitellformen und weitere plastische Einzelheiten weisen auf die normannisch-englische Heimat der Schottenmönche; vgl. auch Abb. 545. 1870—73 restauriert.

Nach Aufleger-Hager, Romanische Baukunst in Regensburg, München 1896, Taf. I.

453. Walderbach, ehem. Zisterzienserkirche. Inneres.

Der Grundriß in Bayern-Österreich verbreitet (vgl. Altenstadt, Abb. 450), von dort wohl auch das ungewöhnliche Aufrißsystem der Hallenkirche; die Wölbung selbst und die Teilformen weisen auf Burgund. Zweite Hälfte des 12. Jahrh. — Chor im 18. Jahrh. verändert; die roman. Gewölbebemalung 1888 freigelegt; eine der wenigen, nicht übermalten Wanddekorationen aus roman. Zeit.

454. 458, 461. Köln, St. Gereon. Gesamtansicht, Ostseite, Inneres des Dekagons.

Der Kernbau, der die Grundlage des großen spätromanischen, zehnsseitigen Zentralbaues bildet, ist eine frühchristliche Märtyrerkirche. Nach Osten wurde dieser Körper erstmalig 1067—69, neuerdings 1151—56 erweitert durch einen Altarchor; 1191 geweiht. Der Zentralraum 1219—27 neu gebaut; der schönste Zentralbau deutscher Architektur an der Wende des romanischen zum gotischen Stil. — Veränderungen 1640 und im 19. Jahrh. (1861 und 1895). Gesamtansicht phot. Rheinisches Museum, Köln. Bildarchiv.

Inneres phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

455. Siehe Abb. 443.

456. Köln, Groß St. Martin. Außenansicht.

1185 bis etwa 1240. Der Turm unter den niederrheinischen wohl die schönste Form; Helm spätgotisch, wiederholt erneuert.

Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

457. Neuß, Stiftskirche St. Quirin. Äußeres.

Im wesentlichen Frühzeit des 13. Jahrh. (nach 1209). Wiederholt restauriert, zuletzt 1881. — Wie Köln (St. Martin, St. Gereon, St. Aposteln) ein Denkmal der reichen Umrißlösungen mit ihren kühnen Anblicken

- und Verschneidungen, die am Niederrhein den romanischen Spätstil bestimmen.
Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.
458. Siehe Abb. 454.
459. Gelnhausen, Marienkirche (Münster). Hauptbau ca. 1200—1230; die feinste Synthese burgundischer und mittelrheinisch-roman. Architektur.
Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.
460. Münstermaifeld, Martinskirche. Chorinneres.
Reichgegliederte spätromanische Anlage 1230—40; vgl. das Dekagon zu St. Gereon in Köln (Abb. 461).
Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.
461. Siehe Abb. 454.
462. Maulbronn, ehem. Zisterzienser-Abtei. Herrenrefektorium, Vorhalle und Blick in den Kreuzgang.
Die Kirche 1178 geweiht. Die Vorhalle 1210—15; das Herrenrefektorium ca. 1220 bis 1225; aus der gleichen Bauperiode der Südflügel des Kreuzganges. — Das Refektorium wohl der schönste gewölbte Profanraum, den Deutschland aus roman. Zeit besitzt, von unvergleichlicher Kraft und Eleganz der Artikulierung. — Die übrigen Klostergebäude in selten guter Erhaltung eines mittelalterlichen Klosterkomplexes. Herrenrefektorium phot. Dr. Franz Stödtner, Berlin.
Vorhalle phot. Württ. Bildstelle, Stuttgart.
- Tafel XXII. Limburg a. d. Lahn, Dom. Inneres.*
Vgl. Abb. 369. Das Gliederungssystem stammt von Laon, wie das der etwa gleichzeitigen Bamberger Westtürme (vgl. Abb. 464). Der Raum ist in Limburg weiter und infolge der weniger steilen Proportionen weicher als in der französischen Kathedrale. 1935 wurde das Innere gut wiederhergestellt.
Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.
463. Heisterbach, Chorruine der ehem. Zisterzienser-Abtei.
1202—37; 1803 säkularisiert, 1809 niedrigerissen. — Einst das großartigste Denkmal einer spätromanischen Zisterzienserkirche mit Rundchor in Deutschland; hinsichtlich der Raumwirkung dem Dekagon von St. Gereon in Köln (Abb. 461) zu vergleichen.
Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.
464. Bamberg, Dom St. Peter und St. Georg. Westtürme.
Auf einem Grundriß des 11. Jahrh. ent-
- steht der erhaltene Bau seit 1185. Ostpartien und Langhaus etwa 1237 vollendet; Westchor und Westtürme etwas später, gegen Mitte des 13. Jahrh.; letztere gegliedert nach dem Vorbild von Laon. — Mehrfach verändert, zuletzt 1828—37. — Gesamtbild rheinisch; vgl. Einleitung.
Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.
465. *Tafel XXIII. Straßburg, Münster U. L. Frau. Inneres des Querhauses und Außenansicht.*
Altbau 11. Jahrh.; im 12. wiederholt verändert. Die erhaltenen romanischen Teile: Chor und Querschiff, aus der Bauperiode 1176 bis ca. 1250; mit dem Chor beginnend; vgl. auch die Plastik des südl. Querschiffportals, Abb. 578. Die gotischen Partien: Langhaus vor 1276, wo der Westbau beginnt, 1363 die Türme bis zur Plattform, 1399 bis 1439 Ausbau des Nordturms. — Wiederholt schwere Beschädigungen; Restauration und Ergänzungen im späten 19. Jahrh.
Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.
466. Siehe Abb. 462.
467. Magdeburg, Dom St. Mauritius. Chorumgang.
Nach 1209; Chor ca. 1231 vollendet; nach längerer Pause erst Fortsetzung in hochgotischem System (1277; erst 1363 Schlußweihe). 1826—34 eingehend wiederhergestellt. — In der prachtvoll starken Gliederung der Chorpartien burgundische Züge; über Maulbronn (Abb. 466) vermittelt; vgl. Einleitung.
Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.
- 468, 470. Königsutter, Kreuzgangflügel der ehem. Benediktinerkirche. Kapitell.
Aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrh.; mit reicher, niedersächsischer Ornamentik. Kapitell phot. Marburger Seminar.
Kreuzgangflügel phot. Dr. Franz Stödtner, Berlin.
469. Gelnhausen, Konsole aus dem Langhaus der Marienkirche.
Um 1230; eines der schönsten Zierwerke der ganz reifen, schon gotisch empfindenden Spätromanik.
Phot. Marburger Seminar.
470. Siehe Abb. 468.
471. Nürnberg, St. Sebald. Westchor. Innenansicht.
Mitte 13. Jahrh., 1273 geweiht. Der Stil der Westpartie geht auf Bamberg (Dom,

vgl. Abb. 464) und Ebrach zurück; die ursprünglichen Fenster um 1300 vergrößert. Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

472. Leyre (Navarra), Klosterkirche San Salvador. Innenansicht.

Eine Weihenachricht von 1098; der ursprüngliche Bau eine dreischiffige, querschifflose Hallenkirche mit drei Apsiden in einer Flucht; System der poitevinischen Hallenkirchen (vgl. St. Savin, Abb. 390). Erhalten die beiden Ostjoche, das weitere Langhaus nach der Übernahme durch die Zisterzienser (1293) umgestaltet. Phot. Archiv Mas, Barcelona.

473. Soria, Santo Domingo. Fassade.

Spätzeit des 12. Jahrh. Der Fassadentyp im Zusammenhang mit Südwestfrankreich, vgl. Poitiers und Angoulême, Abb. 392 und 387. Phot. Cabré.

474. Olite (Navarra), San Pedro. Fassade.

12.—13. Jahrh.; romanisch ist im wesentlichen nur noch die Fassade; vgl. Abb. 473. Nach Junghändel-Madrado, *Baukunst Spaniens*, Dresden 1898, Bd. III, Taf. 171.

475—476. Salamanca, Alte Kathedrale. Choransicht und Inneres.

Seit 1120; vollendet im 13. Jahrh. Eine der größten, vollständig kreuzgewölbten Basilikaanlagen Spaniens. Äußeres nach Const. Uhde, *Baudenkmäler in Spanien*, Berlin 1891, Bd. I, Taf. 35. Inneres phot. J. Laurent & Cia., Madrid.

Tafel XXIV. Siehe Abb. 480.

477. Segovia, Tempelritterkirche Vera Cruz. Außenansicht.

1208 geweiht. Nach dem Vorbilde der Hl. Grabkirche in Jerusalem als zwölfseitiger Zentralbau mit angesetztem Dreiapsidenchor und achtseitigem Kern. Nach Junghändel-Madrado, *Baukunst Spaniens*, Dresden 1898, Bd. III, Taf. 49.

478. Sanguesa (Navarra), Santa Maria la Real. Fassade.

Baubeginn 1132; die Plastik in der Hauptsache Spätzeit des 12. Jahrh., stilistisch eine Kreuzung burgundischer und aquitanischer Einflüsse; vgl. Autun und Moissac. Nach Junghändel-Madrado, *Baukunst Spaniens*, Dresden 1898, Bd. III, Taf. 168.

479. Zamora, Kathedrale. Fassade des südlichen Querschiffs.

1151—74 erbaut. Die Gliederung und der Stil der Skulpturen steht im Zusammenhang mit Westfrankreich; vgl. Angoulême (Abb. 387). Nach Junghändel-Madrado, *Baukunst Spaniens*, Dresden 1898, Bd. III, Taf. 173.

480. *Tafel XXIV.* Avila, San Vicente. Inneres und Westportal.

1109 in Arbeit; im 13. Jahrh. umfangliche Erneuerung. Dreischiffige Pfeilerbasilika mit Querschiff und Vierungsturm. — Westportal aus der Spätzeit des 12. Jahrh. unter dem Eindruck des Gloria-Portals in Compostela (Abb. 481). Phot. J. Laurent & Cia., Madrid.

481—482. Compostela, Santiago. Hauptportal und Querschiff.

Die berühmteste Wallfahrtskirche des Mittelalters in Europa; das Grab des Apostels Jakobus umschließend. — 1075 begonnen; 1128 vollendet (vgl. Einleitung). Vorhalle 1188 fertig; der Meister ihrer Plastik, Mateo, der bedeutendste Plastiker Spaniens und einer der größten der spätromanischen Kunst überhaupt. — Chor mit ausstrahlenden Kapellen (wie im auvergna-tischen System, vgl. Abb. 384), Langhaus und Querschiffe hallenförmig; beide dreischiffig.

Hauptportal nach Junghändel-Madrado, *Baukunst Spaniens*, Dresden 1898, Bd. III, Taf. 166.

Inneres phot. J. Laurent & Cia., Madrid.

ROMANISCHE PLASTIK

Wilhelm Vöge, *Die Anfänge des monumentalen Stils im Mittelalter*, 1894. — Emile Mâle, *L'Art Religieux du XIIe Siècle en France*, Paris 1924. — Arth. Kingsley Porter, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, Boston 1923. — Paul Deschamps, *Rom. Plastik Frankreichs*, Pantheon 1930. — Marc. Aubert, *Got. Plastik Frankreichs 1140—1226*, Pantheon 1929. — Jul. Baum, *Rom. Baukunst und Skulptur in Frankreich*, Stuttgart 1925. — J. Baum, *Malerei und Plastik des Mittelalters*, Handb. d. Kunstwissenschaft, 121 ff. — Graf Vitzthum u. W. Volbach, *Malerei u. Plastik d. Mittelalters in Italien*,

- 485, 486, 492, 496, 506, 1. Toulouse, Plastik aus St. Sernin und St. Étienne.
485. Museum, Genien mit Tierbildern.
Aus St. Sernin.
Vielleicht als Sternbildsymbole zu deuten. Jüngere Toulousaner Schule; erste Hälfte 12. Jahrh.
Phot. Marburger Seminar.
486. Saint-Sernin, Thronender Christus.
Mittelstück einer Altarwand. Vor 1100. Neben den frühen Apostelreliefs von Moissac (vgl. Abb. 487) eines der ältesten Werke der aquitanischen Plastik.
Phot. Dr. Franz Stödtner, Berlin.
496. St. Sernin. Tympanon des südlichen Seitenportals.
Dargestellt ist Christi Himmelfahrt; der älteste Typus (mit der zur Seite gewendeten Christusfigur), in der parallelen Buchmalerei Südfrankreichs zuerst vorhanden. Ältere Toulousaner Schule (vgl. Einleitung). Anfang 12. Jahrh. Über die möglichen Beziehungen zu Nordspanien (Compostela, Santiago, Goldschmiedeforte) vgl. E. Kingsley Porter, Spain or Toulouse, The Art Bulletin VII (1924).
Phot. Dr. Franz Stödtner, Berlin.
492. Apostel. Aus St. Étienne.
Gewandfiguren eines zerstörten Portals. Eine ältere Reihe aus der Frühzeit des 12. Jahrh. entspricht dem Stil des südl. Seitenportaltympanons (vgl. oben, Abb. 496); eine jüngere Reihe — mit den Aposteln des Meisters Gilabertus (vgl. Abb. 492 rechts) — etwa Mitte 12. Jahrh. steht unter dem Eindruck des Hauptmeisters von Chartres-West (vgl. Abb. 514).
Phot. Dr. Franz Stödtner, Berlin.
- 506, 1. Kapitell. Aus St. Étienne. Salome, vor Herodes tanzend.
Um Mitte 12. Jahrh.
Phot. Marburger Seminar.
- 487, 488, 491. Moissac, Plastik aus der Abtei St. Pierre.
487. Grabstein des Abtes Durand.
Im Kreuzgang. Aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrh. Vgl. Domingo de Silos, Abb. 588.
Phot. Dr. Franz Stödtner, Berlin.
488. Tympanon des Hauptportals.
Dargestellt die Herrlichkeit Gottes vor den 24 Ältesten nach der Apokalypse. Das Thema in der spanischen und südfranzösischen Buchmalerei vorgebildet. Frühzeit des 12. Jahrh.
Phot. nach Abguß im Trocadero.
491. Heimsuchung.
Ostwand der Vorhalle. Stilistisch reifer als die Toulousaner Apostel des Gilabert (vgl. Abb. 492); nach Mitte des 12. Jahrh.
Phot. Dr. Franz Stödtner, Berlin.
489. Beaulieu, Tympanon des Hauptportals.
Das Jüngste Gericht; zu Seiten Gottes die Apostel, zu Füßen Auferstehende; auf den Sturzbalken Dämonen. Gleich Moissac dem aquitanischen Vorstellungskreis zugehörig, die Ausgangstypen finden sich zuerst in den nordspanischen Apokalypsenbildern (vgl. Abb. 638 ff.). Vor Mitte 12. Jahrh.
Phot. Marburger Seminar.
490. Souillac, Mittelpfeiler des ehem. Westportals.
Die mit Reliefs verschlungener Tiere und kämpfender Menschen überzogenen Stützpfeiler gehören zum stärksten Ausdruck aquitanischer Skulptur des 12. Jahrh.; auch ihr Formgedanke dürfte in der Buchmalerei vorgebildet sein; der plastische Werkgedanke begegnet verwandt in England (vgl. Abb. 584) und vereinzelt in Deutschland (Freising).
Phot. Marburger Seminar.
491. Siehe Abb. 487.
492. Siehe Abb. 485.
493. Souillac, Relief. Der Prophet Jesaias mit Schriftband.
Bruchstück von der Wange des Westportals. Gleichzeitig mit den Gewände-

- figuren am Portal von Moissac, um Mitte 12. Jahrh.
Phot. Marburger Seminar.
494. Angoulême, Kathedrale. Bogenfeld einer Westwandnische; südlich vom Hauptportal.
Drei Apostel; die vorschreitende Bewegung nimmt Bezug auf die Christusdarstellung des Portals; ähnliche Darstellungen in drei weiteren Nischen. Erste Hälfte des 12. Jahrh. (vgl. Abb. 387). Die Fassade selbst ein Hauptwerk der westfranzösischen Plastik.
Phot. Dr. Franz Stodtner, Berlin.
495. Parthenay-le-Vieux, Bogenfeld einer Fassadennische.
Reiterfigur Konstantins; die Darstellung des siegreichen Christenkaisers begegnet in Westfrankreich öfter. Die Rahmung mit den sich wiederholenden gehäuften Motiven (Fabeltiere, Masken) in der Charente besonders verbreitet; vgl. Aulnay, Abb. 394. Mitte 12. Jahrh.
Phot. Marburger Seminar.
496. Siehe Abb. 485.
497. Carennac, Tympanon. Der thronende Christus zwischen den Aposteln.
Die Herkunft der Kompositionsidee von der Monumentalmalerei hier besonders deutlich. Die rhythmische Gruppierung der Figuren zu Paaren gegenüber der gewaltigeren Anordnung von Moissac (Abb. 488) reifer; etwa Mitte des 12. Jahrh.
Phot. Giraudon.
- 498, 500, 503. *Tafel XXV*. Autun, Plastik der Kathedrale St. Lazare (1119 bis 1132 erbaut).
- 500, 503. Tympanon des Hauptportals.
Das jüngste Gericht: unten die Auferstehenden, oben zur Rechten Christi die Himmelsburg, links der Höllentrichter, vor dem die Seelenwägung stattfindet. Meister: Gislebertus (auf dem Schriftband zu Füßen Christi). Ältestes erhaltenes Großwerk der burgundischen Skulptur, Frühzeit des 12. Jahrh. Tympanon, gesamt, phot. nach Gipsabguß des Trocadero. Tympanon-Detail phot. Marburger Seminar.
498. Kapitelle.
Dargestellt der Sturz des Luzifer bzw. die Verkündigung. Aus der gleichen Zeit (und Hütte) wie das Tympanon.
Phot. Archives Photographiques.
- Tafel XXV*. Museum, Reliefbruchstück.
Eva unter dem Baum.
Stilistisch den Werken des Gislebert nahestehend.
Phot. Marburger Seminar.
- 499, 501; *Tafel XXVI*. Vézelay, Plastik der Wallfahrtskirche Ste. Madeleine.
501. Tympanon des Hauptportals.
Das Pfingstwunder: der Geist Gottes (durch die Person Christi symbolisiert) erfüllt die Apostel; im Rahmen: die Apostel verkünden die Lehre den Völkern. Die Vorstellungsform des Pfingstwunders ist cluniazensisch; die Darstellung der Völkerlehre führt auf byzantinische Quellen zurück (vgl. Mâle, *L'Art Religieux*, S. 327 ff.). — Das reifste Werk der burgundischen Plastik, 1132 etwa entstanden. Die Ausdrucksbewegtheit der Form veranschaulicht die zwei Figuren des linken Rahmens, Taf. XXVI (angeblich Petrus und Magdalena?).
Tympanon-Details phot. Archives Photographiques.
Archivolt-Detail phot. Marburger Seminar.
499. Kapitell, Zweikampf.
Die Kapitelle von Vézelay umschließen wohl den reichsten ikonographischen Schatz der burgundischen Plastik überhaupt. Erste Hälfte 12. Jahrh.
Phot. Archives Photographiques.
500. Siehe Abb. 498.
501. Siehe Abb. 499.
502. Cluny, Kapitell der ehem. Klosterkirche, jetzt im Museum.
Allegorie des Frühlings; auf den anderen Kapitellen war dargestellt: Allegorien der sieben freien Künste, der Töne der Kirchenmusik, der Jahreszeiten usw. Der letzte Rest aus dem alten Mittelpunkt burgundischer Bildkunst. Entstanden mit dem Neubau nach 1088 (ob Ende 11. oder Frühzeit 12. Jahrh. umstritten; vgl. Porter, *Romanesque Sculpture* und dagegen Deschamps, a. a. O.).
Nach P. Deschamps, *Rom. Plastik Frankreichs*, Florenz 1930, Taf. 42.
- Tafel XXVI*. Siehe Abb. 499.
503. Siehe Abb. 498.
504. Saint-Michel-d'Entraigues. Tympanon mit dem hl. Michael als Drachenkämpfer.
Um 1137. Die elegant zügige Form der Stilistik ist westfranzösisch, vgl. das ältere Tympanon von Angoulême (Abb. 494).

- Nach P. Deschamps, Rom. Plastik Frankreichs, Florenz 1930, Taf. 76.
505. Dijon, St. Bénigne. Bogenfeld aus dem Refektorium; jetzt im Museum. Spätstufe der burgundischen Plastik des 12. Jahrh.; Berührungen mit Chartres (Westportalfiguren, vgl. Abb. 514) wahrscheinlich. Zweite Hälfte des 12. Jahrh. Phot. Marburger Seminar.
506. 1. Siehe Abb. 485.
—, 2. Clermont-Ferrand, Notre Dame du Port. Kapitell.
Dargestellt die sog. Psychomachie, d. h. der Sieg der Tugenden über die Laster. Der Typ des Figurenkapitells wohl burgundisch. Erste Hälfte des 12. Jahrh. Phot. Marburger Seminar.
507. 1. Issoire, St. Paul. Kapitell. Passionsszene.
Mitte 12. Jahrh.
Nach Martin, L'Art Roman en France, Bd. III, Taf. 16d.
—, 2. St. Nectaire, Kapitell. Darstellung: Kreuztragung.
Ausläufer des burgundischen Stils des frühen 12. Jahrh.
Phot. Marburger Seminar.
508. *Tafel XXVII*. St. Gilles, Westfassade.
Der Typus der Anlage provenzalisch, alte Ideen der römischen Triumphpforte wirken nach. Die Anlage in langer Bauzeit über das 12. Jahrh. sich erstreckend; Baubeginn der Kirche 1116, die Westfassade 1142 in Arbeit. Das Thema umfaßt die ganze Heilsgeschichte, ausklingend in dem Christus in der Glorie im Bogenfeld des Mittelportals. An dem Werk eine Reihe von Meistern nachweisbar, neben dominierenden Motiven der im Süden nie erloschenen antiken Tradition (System der Anlage, Säulen und Pilaster, Ornamentik) westaquitani- und burgundische Formelemente. Die prachtvolle Figur des Erzengels Michael (Taf. XXVII) veranschaulicht etwa den Höhepunkt der provenzalisch-romanischen Plastik.
Phot. Marburger Seminar.
509. Arles, St. Trophime. Westfassade.
Neben Saint-Gilles das Hauptwerk der provenzalischen Plastik des 12. Jahrh. Wie dort ist das Gepräge durch das Nachleben provinzialrömischer Überlieferung in der Gesamtanlage wie hinsichtlich des plastischen Gefühls bestimmt. Ende 12. Jahrh. Nach Martin, L'Art Roman en France, II.
510. St. Denis, ehem. Abteikirche. Tympanon des Hauptportals.
Entstanden als Stiftung des Abtes Suger, des Erbauers der Abteikirche (dem ersten gotischen Monumentalbau des Landes, vgl. Prop.-Kunstgeschichte, Bd. VII, S. 24), durch aus dem Süden (Aquitanien) beigeholte Meister; Werkzeit zwischen 1133 und 1140. 1839 stark ergänzt, aus dieser Zeit die Köpfe und viele Retuschen der Gewänder.
- 511—516, *Tafel XXVIII*. Chartres, Kathedrale. Westportale.
Das Hauptwerk der nordfranzösischen Plastik des 12. Jahrh. und in der vorbildlichen Bedeutung seiner Form eines der Kronwerke romanischer Plastik überhaupt. Das System der dreiteiligen Portalwand weist nach Südwestfrankreich (Poitiers, Aulnay, Bordeaux), der Stil berührt sich mit Aquitanischem und Burgundischem, ohne eindeutig einer dieser Schulen zugehören; das Aufleben der Monumentalkunst im Norden ist ein Jahrzehnt früher als in Chartres — dessen Westportale 1145 in Arbeit sind — in St. Denis bei Paris (Abb. 510) nachweisbar, und von dort — dem Mittelpunkt der künstlerischen Bestrebungen des Abtes Suger — dürfte auch der Impuls des Chartreser Ateliers ausgehen. Thema der Darstellung ist die Geschichte Christi in den drei Grundakkorden: Jugendleben (rechts), Himmelfahrt (links), der wiederkehrende rex regum über den Aposteln (in der Mitte). Am Gewände Propheten und Könige des Alten Bundes, eine Erinnerung an die (vor den Kirchenportalen abgehaltenen) Prophetenspiele der Zeit.
Die Untersuchungen W. Vöges (Anfänge des monumentalen Stils, 1894), auf denen die ganze neuere Literatur über Chartres basiert, weisen vier Meister (oder Ateliers) nach: von einer Hütte das Tympanon des Mittelportals und dessen Gewandefiguren (Abb. 512, 514, 515), von anderen die Seitenfiguren des nördlichsten bzw. südlichsten Gewändes, aus einem vierten Atelier stammen die Bogenfelder der Seitenportale und die Leibungsfiguren (Abb. 513, 516); dieser letzte Meister und seine Hütte stellt die reifste Form des ganzen Zyklus dar. (Einen fünften, provenzalischen Meister vermutet dagegen Porter am Bogenfeld mit der Kindheit Christi; vgl. auch M. Aubert, a. a. O.).

Gegenüber den aquitanischen und westfranzösischen Werken ist der Frühplastik von Chartres vor allem die unbedingte Eingliederung des Figürlichen in den strengen tektonischen Rhythmus der Anlage eigen; die gotische Portalstatue nimmt von hier ihren (formalen) Ausgangspunkt.

Königsportal phot. Marburger Seminar. Die Gewändefiguren, nach Houvet, Chartres, Taf. IX.

Kopf phot. Marburger Seminar.

Archivolturen, nach Houvet, Chartres, Taf. XLV u. LXIX.

Königin phot. Marburger Seminar.

Königsfigur phot. Marburger Seminar.

Kindheitsgeschichte Christi phot. Marburger Seminar.

517, 519. Senlis, Kathedrale. Marienportal.

Im Sturz der Tod Mariä und die Erhebung ihres Leibes durch die Engel (Abb. 517), im Bogenfeld Mariä Krönung; ikonographisch die älteste plastische Darstellung des Themas in Frankreich. Vor 1191 entstanden. Den Querhausportalen von Chartres (vgl. u.) zeitlich vorausgehend, zeigen die Figuren von Senlis zuerst den flüssigen, unendlich melodischen Zug der spätromanischen Linie; zu vergleichen wären die Arbeiten des Nicolas von Verdun (vgl. Abb. 619) als Ausdruck einer Zeit, d. h. der beginnenden Schlußphase des romanischen Stils.

Marienskrönung phot. Archives Photographiques.

Relief vom Türsturz phot. Marburger Seminar.

518. Paris, Kathedrale. Annen-Portal.

Im Bogenfeld: Maria thronend, von Heiligen umgeben. Dem Meister der Chartreser Archivolturen (vgl. oben) zunächst stehend, der Madonnentypus begegnet zuerst auf dem rechten Bogenfeld (mit der Kindheitsgeschichte Christi) in Chartres. Zweite Hälfte des 12. Jahrh.

519. Siehe Abb. 517.

520—521, *Tafel XXIX*. Chartres, Kathedrale. Nördliches Querhausportal.

Das Thema ist die Verehrung Mariä und die Vorbildung der Mission Christi durch das Alte Testament. — Die Patriarchen und Propheten, d. h. die Vorläufer der Priesterschaft Christi, stehen als Monumentalfiguren in der Leibung des Hauptgewändes (Abb. 520) zu Füßen des Bogenfeldes, in dem Tod, Erhebung und Krönung

Mariens dargestellt sind. Die Hauptbilder der Nebenportale stellen Szenen des Alten und Neuen Bundes einander gegenüber: rechts Job und Urteil des Salomo, links Geburt Christi. Figuren des Alten Bundes und Szenen der Christusgeschichte (Heimsuchung, *Tafel XXIX*) in den Gewänden. Darum baut sich in den Archivolten, Sockeln usw. die ganze Welt der christlichen Vorstellung von der Schöpfung bis zum Tag der Gegenwart und seinen Ideen im Sinne einer *vita scholastica*: Tugenden und Laster, die Arbeiten der Monate, die *artes liberales* (vgl. die Personifikation der *Modestia* — der klösterlichen Demut — Abb. 521). Die entsprechend gegliederte Portalanlage des Südquerschiffes ist dem Leben und Wirken Christi in der Zeit gewidmet.

Letzte, reife Phase des romanischen Bildstils in Frankreich. Die Hauptleistung fällt in das erste Viertel des 13. Jahrh.

Gewändefiguren, nach Houvet, Chartres, Bd. I, Taf. X.

Heimsuchung phot. Marburger Seminar. *Modestia*, nach Houvet, Chartres, Bd. I, Taf. XVIII.

522—523, *Tafel XXX*. Reims, Kathedrale. Westfront. Die Heimsuchung (Maria und Elisabeth) in der Leibung des Hauptportals, die Petrusfigur im Gewände des nördlichen Querschiffportals.

Entstehungszeit: vor 1230. Berührung mit der Hütte von Chartres (Nordportal, vgl. oben); was Chartres übersteigt, ist die unvergleichliche Verlebendigung der Typen, getragen von einer antikisch großartigen Vereinfachung der Form — durch den in dieser Zeit aufgeschlossenen Anblick antiker Residuen gefördert, die Parallele dazu liegt in dem gleichzeitigen geistigen Gefühl der Hochscholastik. (Vgl. E. Panofsky, Über die Reihenfolge der Meister von Reims, *Jahrbuch f. Kunstwissenschaft*, 1927, S. 55 ff.)

Heimsuchung phot. Archives Photographiques.

Kopf der Maria phot. Marburger Seminar. Petrus nach P. Vitry, *Cathédrale de Reims*, Bd. II, Taf. XXXVII.

524. Bari, S. Nicola. Bischofsthron.

Der Stuhl wird auf der Rückseite von Säulen gestützt, vorn von drei Atlanten getragen. Entstehung um 1098. Herkunft des Meisters unbekannt, Beziehungen nach

- Südfrankreich (St. Gilles, Portalwerk) eher eine Folge als Ursache des Bareser Werkes, dessen Stil aus Resten antiker Handwerkstradition und dem Formgefühl des reifen 11. Jahrh. (vgl. bes. Regensburg, Abb. 540; ferner den Christus in Toulouse, Abb. 486), verwirklicht durch einen ganz großen Plastiker, zu erklären ist. Wahrscheinlich sind Beziehungen zur Lombardei (Modena, Meister Wilhelm, vgl. Abb. 526).
Phot. Alinari.
525. Verona, S. Zeno. Bronzetür. Relief: Tanz der Salome vor Herodes.
Eine der 26 Platten, welche den linken Türflügel des Hauptportals bilden (der rechte ist jünger; 12. Jahrh.), Spätzeit des 11. Jahrhunderts. Wie in Bari (s. vorige Abbildung) beruht der Nachdruck der Bildvorstellung ganz in der Wucht der (von der ottonischen Malerei — vgl. Abb. 310, 311, 314, 315 — für diesen Kreis des mittleren Europa zuerst formulierten) raumlosen Vision.
Phot. Marburger Seminar.
526. Modena, Dom. Reliefs der Westfassade. Szenen aus dem Alten Testament: Erschaffung und Sündenfall; Arche Noah.
Erstes Jahrzehnt des 12. Jahrh., der Meister (Wilhelm) inschriftlich hervorgehoben. Die fortlaufende Streifenfolge der Erzählung, die das Nacheinander des Geschehens als Nebeneinander im Bilde gibt, ist Übung frühromanischer Monumentalmalerei.
Erschaffung und Sündenfall phot. Umberto Orlandini, Modena.
Arche Noah phot. Alinari.
527. Modena, Dom. Relief von der Südfassade. Der Genius der Wahrheit reißt dem Lügenteufel die Zunge aus.
Frühzeit des 12. Jahrh., etwa gleichzeitig mit dem Bogenfeld von Autun (Abb. 500), mit dem es den Zeitausdruck der gewaltigen rhythmischen Spannung der jungen Monumentalplastik teilt. Der Werkhütte des Meisters Wilhelm nahestehend.
Phot. Umberto Orlandini, Modena.
528. Ferrara, Dom. Hauptportal.
Eigentümlich ist den romanischen Portalen der Lombardei der Baldachinvorbau, das mit dünnen Säulchen gegliederte Gewände, der hohe Türsturz und das darüber als selbständiger plastischer Körper ruhende Bogenfeld, in dem das prachtvolle Relief des Drachenkämpfers byzantinische Vorstellungen mit alter, antiker Überlieferung verkettet. Der Meister (Nicolaus) wird außer in Ferrara an einer Reihe lombardischer Portale (Verona, San Zeno; Piacenza, Dom) genannt. Um 1135 entstanden.
Nach Martin, *L'Art Roman en Italie*, Bd. I, Taf. 70.
529. Monreale, Domtür. Szenen aus dem Alten und Neuen Testament. Bronze-
guß; Meister: Bonanus aus Pisa.
Ein zweites Werk von ihm die Bronzetür des Domes zu Pisa. Monreale trägt das Datum 1186. Der Stil der mit kleinbildrigen Reliefs überzogenen Erztüren kommt in Süditalien aus byzantinischer Überlieferung, die plastische Form von hochbyzantinischen Elfenbeinreliefs.
Nach Colasanti, *L'Art Byzantin en Italie*, Milano, Taf. XXXVI.
530. 1. Lucca, Dom. Reliefs aus der Martinslegende.
Anfang des 13. Jahrh., vom älteren lombardischen Stil die blockige Schwere der Figuren, die aber tiefenräumlicher gesehen sind, wie etwa Werke Antelamis.
Phot. Alinari.
- , 2. Pistoja, Sant' Andrea. Türsturz. Reise und Ankunft der hl. drei Könige.
Von dem Bildhauer Gruomons, angeblich 1166. — Byzantinische Züge verrät der Rankengrund, der Figurenstil geht etwa mit Modena (Pontilereliefs) parallel.
Phot. Alinari.
531. 1. Modena, Dom. Pontile.
Ursprünglich eine mit Reliefs geschmückte Schranke, welche Chor und Langhaus trennte. Die Reliefs (Passionsszenen) später in die südliche Chorkapelle versetzt. — Der Stil gehört der Spätzeit des 12. Jahrh. an und entwickelt sich gleichzeitig mit Antelami (vgl. unten) als Folge provenzalischer Einflüsse in der lombardischen Plastik.
Phot. Umberto Orlandini, Modena.
531. 2. 532. Benedetto Antelami.
Der bedeutendste Bildhauer der Lombardei im späten 12. und beginnenden 13. Jahrh. Er kommt aus heimischen Überlieferungen, erfährt seine entscheidende Formrichtung an der provenzalischen Kunst der Zeit (Arles). Seine Hauptwerke in Parma und Borgo San Donnino.
531. 2. Parma, ehem. Domkanzel. Kreuzabnahme.
Von 1178. Sein ältestes bekanntes Werk. Die bewußt strenge Komposition verrät

lombardisches Erbe (vgl. Modena), Faltenstil und Ornamentik trägt südfranzösische Züge.

Phot. Alinari.

532. Borgo San Donnino, Dom. Seitenwange des Hauptportals.

Antelamis letztes Werk, Frühzeit des 13. Jahrh. Thema ist die Idee der Pforte als Eingang zum Heil; die Propheten David und Ezechiel (in den Nischen) als Träger der Christus- und Marienprophezie, deren Gestalten in den Reliefs über den Nischen erscheinen. Im oberen Fries die Geschichte des Titelheiligen San Donnino. Nach Martin, *L'Art Roman en Italie*, Bd. I, Taf. XXXV.

533. Lucca, Dom. Fassadenfigur. St. Martin und der Bettler.

Das erste große freiplastische Werk der romanischen Bildnerei in Toskana. Erstes Viertel des 13. Jahrh.; zu Zeitausdruck und Stilgefühl vgl. den Bamberger Reiter (Abb. 572).

Phot. Alinari.

534. Parma, Baptisterium. Innen. Salomo und Königin.

Frühzeit des 13. Jahrh.; Stilstufe der Figuren der Chartreser Querhausportale (Abb. 520). Ob Antelami (s. oben) noch zugehörig, ist umstritten.

Phot. Marburger Seminar.

- 535—537. Nicolo Pisano.

Geboren im ersten Drittel des 13. Jahrh., wohl in Apulien. Von Süditalien seine eingehende Kenntnis der Antike. 1259 vollendet er die Kanzel im Baptisterium in Pisa, sein erstes nachweisbares Werk. 1268 ist die Kanzel in Siena fertig. Voran gehen Arbeiten in Lucca (Kreuzabnahme) und vielleicht Bologna (Arca in S. Domenico). In Siena sein Sohn Giovanni und Arnolfo di Cambio als Gehilfen tätig. 1273ff. mit den gleichen Mitarbeitern am Brunnen in Perugia tätig, gestorben um 1287.

- 535—536. Pisa, Baptisterium. Gesamtansicht der Kanzel und Brüstungsrelief, Darstellung im Tempel.

Phot. Alinari.

537. Siena, Dom. Kanzelrelief, Kreuzigung.

Gegenüber dem altertümlicheren schlichteren Rhythmus von Pisa mit seinen stärker symmetrisch empfundenen Kompositionen weisen die Sieneser Reliefs auf

Gotische: Flutung der Massen und Bewegtheit der Einzelmotive.

Phot. Alinari.

538. Werden, Abteikirche. Türsturz über der Sakristei.

Unter Abt Adalwig (1066—1081) entstand in Werden eine mit Arkadenreliefs (sitzende Figuren von Aposteln und hl. Frauen) ausgestattete Altaranlage (Effmann, Werden, 1897); in diese Zeit gehört der Türsturz mit dem Löwen und Hirschen, wie zuerst Beenken (a. a. O., S. 40) feststellte. Vgl. auch die Tierreliefs auf dem Londoner Elfenbein, Abb. 596, aus etwa derselben Zeit.

Phot. Marburger Seminar.

539. Solnhofen. Kapitell der ehem. Klosterkirche.

Von der zwischen 1065 und 1071 geweihten ehem. Klosterkirche ist noch ein Arkadenbruchstück mit selten reich verzierten Kapitellen erhalten. Das kerbschnittartige Lineament der Akanthusranken läßt sich mit den Verzierungen der Kapitelle in der Wolfgangkrypta zu St. Emmeram in Regensburg um 1052 (vgl. a. Abb. 540) vergleichen.

540. Regensburg, St. Emmeram. Thronender Christus.

Stein. Unter Abt Reginward (1049 bis 1064) ausgeführt. Grenze zwischen dem byzantinischen Hellenismus ottonischer Plastik (Baseler Antependium im Cluny-Museum, Abb. 339) und dem kommenden Monumentalstil der Plastik des 12. Jahrh.

541. Merseburg, Dom. Bronzegrab des Königs Rudolf von Schwaben.

Nach 1080. Wohl das älteste erhaltene Grabrelief. Die große Zartheit der Umrisse und das feine Leben der Gebärde ist Zeitgut; wie in Moissac (Abb. 488) bestimmt der Kontur der Monumentalmalerei die Bildwirkung.

Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

542. Gernrode, Stiftskirche. Marienfigur vom Hl. Grab.

Anfang des 12. Jahrh. Die zarte Gebärde der Hände und des Hauptes kommt von den Ausklängen ottonischer Kunst, der auch die große Weichheit der Umrisse noch nahesteht. Der Sinn für weitwirkende Gesamtlinien entspricht dem durch die Tektonik des 11. Jahrh. veränderten Empfinden von Körper und Raum.

Phot. Ed. Bissinger, Erfurt.

543. Quedlinburg, Stiftskirche. Grabstein der Äbtissin Adelheid I. Stuck. Erste Hälfte des 12. Jahrh. Phot. Marburger Seminar.
544. Braunschweig, Burgplatz. Bronzelöwe.
1166 aufgestellt. Der ganz auf den Umriß komponierte Löwe als Symbol der Burgherrlichkeit inmitten (ehedem) einfacher, kubisch wirkender Architektur. Phot. Neue Photographische Gesellschaft.
545. Regensburg, St. Jakob (sog. Schottenkirche). Nordportal.
Die Ikonographie ist in wesentlichen Punkten dunkel, außer Christus u. d. Heiligen im Bogenfeld ist nur die Jüngste Gerichtsszene (Christus zwischen den Aposteln) im Scheitelfries sicher zu deuten. Der Vorstellungsinhalt und der Stil des Portals weist auf Normannisches und (durch die Schottenmönche zu erklären) vielleicht Irisches. Das Hauptwerk der Regensburger Plastik; nach Mitte des 12. Jahrh.
546. Externsteinrelief. Teutoburger Wald. Außenseite einer Felsenkapelle, 1115 laut Inschrift angelegt. Nachwirkung von Kompositionen der Monumentalmalerei verrät die Kreuzigung vor allem in der großzügigen Zeichnung der Binnenlinien. Die Idee solcher überlebensgroßer Kreuzigungsgruppen vielleicht im Zusammenhang mit Holzgruppen, wie sie in Italien und Spanien erhalten sind. Phot. Marburger Seminar.
547. Trier, Provinzialmuseum. Neutorrelief.
Christus zwischen dem hl. Petrus und dem Bischof Albero. Das Stadtmodell, das der Bischof trägt, bezieht sich auf die Stiftung der Stadtbefestigung, die für 1147 beurkundet ist. Der Stilzusammenhang weist in das Maasgebiet, wahrscheinlich Maas-tricht. Phot. Rhein. Landesmuseum, Trier.
548. Freudenstadt, Stadtkirche. Lese-pult. Stammt aus dem Kloster Alpirsbach. Die Tektonisierung der Figur, die im Westen mit Chartres besonders deutlich wird (vgl. Abb. 512), tritt auch in Deutschland als Brennpunkt des plastischen Problems seit Mitte des 12. Jahrh. hervor. Phot. Marburger Seminar.
549. Erfurt, Dom. Kerzenträger; Wolfram genannt.
Der Gedanke ist wohl: Darstellung eines Büssers mit ausgebreiteten Armen; die Ver-schmelzung tektonischer Werkform mit dem Menschenleib — ein Grundanliegen romanischer Kunst — erscheint hier als Ausdruck der Zeitphase, in der dieses Bauen mit Figuren besonderste Angelegenheit ist; vgl. Freudenstadt. Um Mitte des 12. Jahrh. Phot. Ed. Bissinger, Erfurt.
550. Basel, Galluspforte. Nördl. Hauptportal des Münsters.
Im Bogenfeld Christus und Heilige, darunter die klugen und törichten Jungfrauen. Im Gewände die Evangelisten. In den Tabernakelfeldern Darstellungen auf das Jüngste Gericht bezüglich. Die Idee der Anlage kommt von italienischen und burgundischen Werken her. Ende des 12. Jahrh. *Tafel XXXI.* Innichen. Kreuzigungsgruppe. Holz.
Eine der monumentalsten deutschen Kreuzigungsdarstellungen hochromanischer Zeit; mit lombardischen Werken in Fühlung. Mitte des 12. Jahrh. Phot. Österr. Lichtbildstelle, Wien.
551. Werden. Kruzifix, Kopf. Bronzeguß. 11. Jahrh. Phot. Dr. K. Wilhelm-Kästner, Essen.
552. Münster. Kruzifix, Kopf. Holz.
Stammt aus Bockhorst. Gegenüber dem abstrakten Flächenschema des 11. Jahrh. (vgl. voriges Bild) sieht der hochromanische Stil stärker das einmalige Konkrete. Ende 12. Jahrh. Phot. Marburger Seminar.
553. Freising, Domportal. Kopf am Fuß der rechten Archivolt. Stein.
Die Situation ist ähnlich wie bei dem Kruzifix in Münster (voriges Bild); mehr noch wird die Einzelform dem Liniengefühl des Hochromanischen zugeordnet. Nach Mitte des 12. Jahrh.
554. Dresden, Palais im Großen Garten. Madonnenfigur aus Otdorf. Holz. Neben Freudenstadt (vgl. Abb. 548) ein Hauptwerk der strengen herben Monumentalität des Hochromanischen; um Mitte des 12. Jahrh. Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.
555. Lüttich, Archäol. Mus. Sog. Madonna des Dom Rupert. Stein.
Das Motiv der intimen Stimmung, das mit dem Thema der stillenden Madonna in der zweiten Hälfte des 12. Jahrh. sich verbreitet, gehört zu den vielen Elementen, welche die Wendung der Bildgesinnung vom

- Abstrakten des hochromanischen Stils zum Diesseitigen des spätromanischen einleiten.
556. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Relieffiguren der ehem. Emporenbrüstung in Gröningen. Stuck. Christus als Weltenrichter zwischen den sitzenden Aposteln.
Die fest umrissene und hart linear geteilte Form zielt, wie das Prinzip der Monumentalmalerei, aus der sie fließt, auf weite Fernwirkung. Nach Mitte des 12. Jahrh. Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.
557. Hildesheim, St. Godehard. Tympanon. Stein. Christus zwischen den Hl. Godehard und Epiphanius.
Rechnet die Form der Gröninger Figuren (vgl. voriges Bild) noch ganz mit dem Blick aus großer Distanz, so verlangt der zarte Ausdruck der Hildesheimer Büsten Nähe. Ende des 12. Jahrh.
Phot. F. H. Bödeker, Hildesheim.
558. Halberstadt, Liebfrauenkirche. Chorschranken. Stuckreliefs der Madonna und der Apostel.
Noch ist jede der Figuren isoliert, die gleichmäßige Rhythmik hochromanischer Reihung bestimmt den Aspekt; die Teilform aber beginnt sich zu lösen; von Figur zu Figur springen Blickbeziehungen.
Phot. Ed. Bissinger, Erfurt.
559. Halberstadt, Dom. Triumphkreuz. Holz.
Die Monumentalität der großen, einen weiten Raum beherrschenden Gruppe ist Überlieferung des 12. Jahrh., die weichere Haltung der Umriss- und Binnenzeichnungen kennzeichnet das frühe 13. Jahrh.
Phot. Ed. Bissinger, Erfurt.
560. Freiberg (Erzgebirge). Die goldene Pforte.
Hauptwerk der sächsischen spätromanischen Portalplastik, etwa 1230. Im Bogenfeld Madonna und die drei Könige, im Gewände Statuen der Vorläufer Christi. Die reife Stilistik steht mit dem Westen (Paris) in Fühlung.
Nach Goldschmidt, Skulpturen von Freiberg und Wechselburg, Tafel 27.
561. Wechselburg. Kreuzigungsgruppe.
Der in Freiberg zuerst hervortretende Charakter der reifen spätromanischen Bildnerei Sachsens in Wechselburg fortgesetzt; die Kreuzigungsgruppe und die Reliefs der Kanzelbrüstung sind Hauptwerke dieser vornehm reichen Kunst.
- Nach Goldschmidt, Skulpturen von Freiberg und Wechselburg, Tafel 73.
562. Münster, Vorhalle. Zwei Wandnischenfiguren.
Der hl. Laurentius und Ritter mit Schwert, als der sel. Gottfried von Kappenberg bezeichnet. Die schlanke Haltung der Figuren mit dem knappen Fluß der Gewänder aus der letzten Phase romanischer Bildnerei. Um 1260. Nach Dehio u. v. Bezold, Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst, Tafel 14.
- Tafel XXXII.* Braunschweig, Dom. Grabmal Heinrichs des Löwen und der Herzogin Mathilde.
Die idealisierende Wiedergabe der Figur des Verstorbenen mit dem Stiftermodell ist Zeitvorstellung; die tiefschattende Form der rauschenden Falten zeigt den romanischen Spätstil auf seiner Höhe.
Vor Mitte des 13. Jahrh.
Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.
563. Paderborn, Domportal. Gewändefiguren. Apostel und Heilige.
Das Streben nach Lebendigkeit des Ausdruckes bedingt das bewegte und krause Spiel der Oberflächen und die Fülle des kleinbildigen Einzelwerks.
Mitte 13. Jahrh.
Phot. Marburger Seminar.
- 564—566, 568—570, 572—573. *Tafel XXXIII.* Bamberg, Dom. Steinbildwerke.
Neben Naumburg (vgl. unten) das Hauptwerk der spätromanischen Plastik Deutschlands. Eine Reihe von Meistern ist im ersten Drittel des 13. Jahrh. an der großen Werkhütte tätig; den Mittelpunkt der Chronologie (doch wohl nicht den Abschluß der Arbeiten überhaupt) bezeichnet das Weihedatum 1237.
Die stilistische Zuweisung zu den einzelnen Meistern ist noch umstritten; sicher ist so viel, daß nebeneinander Ateliers, welche der älteren Tradition des 12. Jahrh. nahe stehen, und Künstler, welche aus dem Impuls des Zeitstils, wie ihn die Werkhütte von Reims um 1210—20 vertritt (Maria und Elisabeth, vgl. Abb. 522), nebeneinander arbeiten. (Vgl. W. Pinder, Der Bamberger Dom, Berlin 1927.)
Der ältesten Bauhütte entspricht der Stil der Gnadenpforte oder des Marienportals (Abb. 568), wo im Bogenfeld die Madonna zwischen den Stiftern (Heinrich und Kunigunde) und Heiligen dargestellt

wird. Die Formen weisen nach dem Oberrhein, von dorthier die sowohl lombardisch als burgundisch gedeuteten Elemente.

Aus der großen zweiten Hütte, die mit dem Zuzug zisterziensischer Werkleute (die kurz vorher in Ebrach bei Bamberg tätig sind) in Erscheinung tritt, stammen die Reliefs der Chorschranken mit den Aposteln und Propheten (Abb. 564, 565, 566). Der Gedanke der paarweise miteinander disputierenden Männer steht mit den Prophetenspielen der Zeit im Zusammenhang. Der Stil durchläuft alle Stufen bildnerischer Dramatik von den noch feierlich ruhigen Apostelköpfen bis zur erregten Mimik des streitenden Prophetenpaares (Abb. 565).

Mit dem Fürstenportal auf der Nordseite des Doms treten neue Kräfte auf den Plan. Der Stil der Chorschranken lebt nach; neu ist der (westliche) Gedanke der Gewandfiguren und der Stil dieser Figuren (Apostel auf den Schultern von Propheten in symbolischer Anspielung auf das Hervorgehen des Neuen Testaments aus dem Alten) auf dem rechten Gewände. Die Form wird großzügiger, die Figuren verlassen den Reliefcharakter, noch aber bestimmt die Totalität der groß gesehenen, feinlinig bewegten Flächen.

Im Bereich der dritten Hütte (nach Pinder) entstehen die größten Werke: das Bogenfeld des Fürstentores (Abb. 569) mit dem Weltgericht, die Heimsuchung (Maria und Elisabeth, Abb. 570), der bald als Kaiser, bald als Heiliger gedeutete Reiter (Abb. 572), „das Symbol der ritterlichen Seele überhaupt“ (Pinder), endlich die Figuren der Adamspforte (Abb. 573) auf der linken Seite des Ostchors. Die Meister dieser Werke kennen den Stil der nordfranzösischen Kathedralgotik, ihr Sinn aber ist universaler gerichtet als der stärker pointierte Gesellschaftsrhythmus etwa der Reimser Figuren; „romanischer“ in der Weltweite ihrer Charakterauffassung. Das heroische Ideal des 13. Jahrh. (zu vgl. Wolfram v. Eschenbachs Dichtungen) besitzt hier seinen vollsten Ausdruck auf deutschem Boden.

Apostelfiguren phot. W. Kröner, Bamberg.
Prophetenfiguren phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

Köpfe phot. W. Kröner, Bamberg.

Fürstenportal phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

Elisabeth phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

Maria phot. Dr. Franz Stödtner, Berlin.

Kopf der Elisabeth phot. Marburger Seminar.

Reiter phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

Adamspforte phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

567. Regensburg, St. Emmeram, Kreuzgang. Archivoltenfiguren. Kentaur. Die Durchkreuzung von ornamentalem Spiel und Naturnähe, der gotischen Droherie des Westens eigentümlich, erscheint hier mit den Anfängen westlicher Formeinflüsse aus Nordfrankreich neben anderen bauplastischen Motiven (Knospenkapitelle, spitze Bogenarchivolten usw.). Um 1220 bis 1230.

568—570. Siehe Abb. 564.

Tafel XXXIII. Siehe Abb. 564.

- 571, 1; 574. Mainz. Bruchstücke vom ehem. Westlettner des Doms.

Um 1239. Der Meister hat seine Schulung in den Kathedralhütten des Westens (Amiens?) empfangen; die Mainzer Lettnerreliefs scheinen sein erstes nachweisbares Werk, die Naumburger Lettnerreliefs (Abb. 571, 2; 575, 2) sind sein reifstes (nach 1249).

Reliefs phot. Marburger Seminar.

Auferstandener phot. van der Smitten, Darmstadt.

- , 2; 575, 2. Naumburg. Lettnerrelief; vgl. vorige Abb.

Relief phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

Kopf der Magd phot. Marburger Seminar.

572—573. Siehe Abb. 564.

574. Siehe Abb. 571, 1.

- 575, 1, 2—577. Naumburg, Dom. Stifterfiguren im Westchor. Kalkstein.

Unter Bischof Dietrich von Wettin nach 1249 entstanden. Von mehreren Meistern, die Hauptwerke von einem Künstler, der die westliche Kathedralplastik erlebt hat und Bamberg kennt; ihm gehören sicher an: Ekkehard, Uta, Wilhelm von Camburg. Der Johannes der Kreuzigung (Abb. 577) bezeichnet etwa den Anfang dieses hohen Stils. „Der Bamberger Reiter war noch ein ferner König . . . in Naumburg ist die Ferne ebenso aufgegeben wie ihr sprachliches Mittel: der Faltenreim.“ (W. Pinder, Der Naumburger Dom, Berlin 1925, S. 49.)

Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

Wilhelm phot. Dr. Franz Stödtner, Berlin.

- 578—581, Tafel XXXIV. Straßburg, Münster. Steinbildwerke.

Bogenfeld mit dem Tod Mariä am Südportal des Querschiffs.

Ecclesia und Synagoge vom gleichen Portal.

Phot. Marburger Seminar.

Engelspfeiler im südlichen Querschiff.

Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

Phot. Marburger Seminar.

Kopf vom Engelspfeiler.

Der südliche Querschiffarm, den ein Doppelportal nach Süden öffnet und dessen Gewölbe ein achtseitiger Pfeiler mit den Figuren der Evangelisten, der Engel des Gerichts und des Christus als Weltenrichter trägt, entsteht etwa 1210 bis 1235. Das Thema des Portals ist das Marienleben: in den Bogenfeldern Tod und Krönung. Die ehemals im Gewände befindlichen Statuen der Apostel, die typologischen Figuren der gerechten Richter: Salomo und Christus, endlich die Gegotypen der siegenden und besiegten Kirche (Ecclesia und Synagoge) erweitern den Vorstellungskreis im Sinne geistlicher Schauspiele.

Einem älteren Meister gehört die architektonische Ordnung des Portals, die sich mit Nordfranzösischem (Laon, um 1220) berührt. Das plastische Werk entstammt dem Atelier eines Künstlers, der Chartres kennt; Zeitpunkt etwa 1230—1240 (vgl. Jantzen, Deutsche Bildhauer des 13. Jahrh., 1925).

582. Lyngsjö (Schonen). Taufstein.

Um 1220; Beispiel der im 12. und 13. Jahrh. sehr reichen und motivisch höchst bedeutsamen gotländischen Bildhauerschule (vgl. J. Roosval, Die Steinmeister Gotlands, Stockholm 1918). — Dargestellt sind am Sockel Widder und Löwe, schlängelsaugende Frau und Spottkopf; oben Ermordung des hl. Thomas von Becket, Marienkrönung und Christus zwischen Petrus und Paulus.

583. Oslo, Museum. Holztüren aus Hylestad.

Szenen aus der Wieland-Sage. Charakteristisch ist das Fortleben der völkerwanderungszeitlichen, abstrakten Linearornamentik, die in den nordischen Holzkirchen durch das ganze Mittelalter besteht (vgl. die Schnitzereien des Osebergsschiffes, Abb. 274).

584. Kilpeck. Westportal.

Die abstrakt lineare Form entspringt aus dem Kreise normannischer Holzarchitektur, die Motive im normannischen England und Nordfrankreich (vgl. Bayeux, Abb. 396) verbreitet. 12. Jahrh.

Phot. F. Frith & Co. Ltd., Reigate.

585. Chichester, Kathedrale. Mauerrelief: Christus und die Apostel besuchen das Haus der Maria Magdalena.

Der großzügige Faltenstil und die Komposition wird sich von der Monumentalmalerei herleiten. Die Stilstufe erscheint reifer als etwa in den frühen spanischen Reliefs von San Domingo de Silos (Abb. 588), wohl Anfang des 12. Jahrh.

Phot. Photochrom Ltd., London.

586. Barfreyston. Südportal.

Im Bogenfeld Christus zwischen Engeln. Archivolte mit Tierkreiszeichen. Die Komposition des Bogenfeldes erinnert an Handschriftornamentik; das Plastische steht etwa auf der Stilstufe von Chartres-Westportal (Abb. 511). Zweite Hälfte des 12. Jahrh.

Phot. F. Frith & Co. Ltd., Reigate.

587. Ely, Kathedrale. Prioratsportal.

Christus zwischen Engeln, im äußeren Rahmenwerk Bilder aus dem Physiologusbereich, d. h. dem Vorstellungskreis der romanischen „Naturgeschichte“. Hauptwerk des hochromanischen Stils normannischer Gattung; zweite Hälfte des 12. Jahrh.

Phot. F. Frith & Co. Ltd., Reigate.

588. Santo Domingo de Silos. Kreuzgang. Pfeilerrelief: der ungläubige Thomas vor Christus und den Aposteln.

Gehört zu einer Serie von sechs Pfeilerreliefs mit Szenen des Christuslebens. Der Stil steht mit den Apostelreliefs der Kreuzgangpfeiler in Moissac (vgl. Abb. 488) auf einer Stufe. Datierung umstritten; nach Porter (Rom. Plastik in Spanien) spätes 11. Jahrh. und den Werken von Moissac vorausgehend.

Phot. Dr. Franz Stödtner, Berlin.

589. Ripoll, Santa Maria. Westfassade.

Das Hauptwerk der katalanischen Plastik; vor Mitte des 12. Jahrh. Thema ist die Vorstellung des Jüngsten Gerichts; ikonographisch bestimmt durch Miniaturen katalanischer Bibeln des Farfa-Kreises (vgl. Abb. 323).

Phot. Fritz Mielert, Dortmund.

590—591. Santiago di Compostela, Kathedrale. Pórtico de la Gloria. Mittelportal. Nördliches Gewände: Jeremias, Daniel, Jesaias. Südliches Gewände: drei Apostel.

1188 von Meister Mateo. Das Hauptwerk der spanischen Plastik romanischer Zeit.

Phot. J. Roiz, Madrid.

592. Nájera, Santa Maria la Real. Madonna. Holz.

Die ikonographische Vorstellung der thronenden Madonna mit dem Christusknaben auf dem linken Knie dürfte auf eine (bis jetzt nicht festgestellte) Gnadenbilddarstellung des 11. Jahrh. zurückgehen; sie wird

seit der ersten Hälfte des 12. Jahrh. verbreitet. Der Stil der Madonna von Nájera entspricht der Stufe des hochromanischen Stils, die in Deutschland etwa durch die (jüngere) Madonna aus Otzdorf (Abb. 554) vertreten ist.

Phot. Dr. Franz Stödtner, Berlin.

ROMANISCHE WERKKUNST

O. v. Falke u. G. Swarzenski, Das Kunstgewerbe im Mittelalter; in Lehnert, *Illustr. Geschichte des Kunstgewerbes*, I. — Ad. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen*, 1914—18. — Falke-Fraumberger, *Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters*, Frankfurt 1904. — Jos. Braun, *Meisterwerke der deutschen Goldschmiedekunst vorgotischer Zeit*, München 1922. — O. von Falke, *Deutsche Möbel des Mittelalters*, Stuttgart 1926. — O. von Falke, *Geschichte der Seidenweberei*, Berlin 1921.

595. Würzburg, Universitätsbibliothek. Elfenbeinrelief. Der auferstandene Christus vor Maria Magdalena.

Bezeichnend für den beginnenden hochroman. Stil die strenge Symmetrie, in der der Baum wie die Mittelsäule einer Doppelarkade steht.

Phot. K. Gundermann, Würzburg.

596. London, Victoria and Albert-Museum. Elfenbeinrelief, Madonna und die hl. drei Könige.

Um 1100. Der Bewegungsausdruck der Figuren entspricht der gleichzeitigen Stilistik in der englischen und nordfranzösischen Buchmalerei (Schule von St. Omer an der flandrischen Küste, vgl. Taf. XLI); über die Einwirkung dieses Stiles auf Burgund vgl. Porter, *Romanesque Sculpture*.

- Tafel XXXV.* Köln, Kunstgewerbe-Museum. Buchdeckel. Christus krönt die hl. Viktor und Gereon.

Die Heiligen mit der Palme als Führer ihrer Märtyrerscharen. Entstehung in Köln ikonographisch und durch Stilgemeinschaft mit Miniaturen wahrscheinlich.

1. Hälfte 11. Jahrh.

Phot. Rheinisches Bildarchiv, Köln.

597. Barcelona, Museo de Arte y Arqueología. Holzbank aus S. Clemente in Tahull (Lérida).

Fichtenholz; die flachgeschnittenen Ziermotive begegnen ganz ähnlich in nordischen Holzwerken und leben in der Volkskunst fort. 12. Jahrhundert.

Phot. Archiv Mas, Barcelona.

598. London, Brit. Museum. Schachfigur. Elfenbein.

12. Jahrh.; die Verwendung von elfenbeinernen Spielfiguren kommt mit den Kreuzzügen ins Abendland; die Hauptwerkstätten für Verarbeitung (Kassetten, Fassungen für Möbelteile u. a.) in Italien.

599. Salzburg, Nonnbergkloster. Faltstuhl.

12. Jahrh. Holz mit Vergoldung und elfenbeinernen Knäufen. — Der Gebrauch tragbarer Klapstühle geht in die Antike zurück; wie vor allem die Abbildungen auf Miniaturen zeigen, seit dem 11. Jahrh. weit verbreitet (vgl. Ad. Feulner, *Kunstgesch. des Möbels*, Berlin, Propyläen-Verl.). Nach Goldschmidt, *Elfenbeinskulpturen*, Bd. I.

600. Speyer, Domschatz. Weihwasserkessel. Bronze.

Aus den Werkstätten des St.-Alban-Klosters in Mainz. In der oberen Zone Evangelistensymbole und die vier Paradiesflüsse; unten Fabelwesen des Physiologuskreises. Die weich verschwimmenden Umrisse der Figuren entsprechen etwa der Stilstufe des Osterleuchters in Hildesheim aus der ersten Hälfte des 11. Jahrh.

Phot. Fr. van der Smitten, Darmstadt.

- Tafel XXXVI.* Kappenberg. Bronzestatue Kaiser Friedrichs I.

In der Form der Reliquienbüsten des 12. Jahrh., dessen zweite Hälfte das Stück zugehört. Aus dem Atelier des Meisters Wibert von Aachen, der für das Aachener Münster den großen Kronleuchter (nach 1165) goß.

- 601, 1. London, Britisches Museum. Krümme eines Bischofsstabes. Elfenbein. 12. Jahrh.; wohl nordfranzösische Arbeit. Nach Dalton, Catalogue of the Ivory Carvings, London 1909, Taf. 35.
- , 2. Bamberg, Domschatz. Krümme eines Bischofsstabes.
Limousiner Arbeit des späten 12. Jahrh.; auf vergoldetem Kupfer laufendes Rankenwerk, innen die getriebenen Figuren der Verkündigung (die Flügel des Engels abgebrochen).
Nach Bassermann-Jordan, Der Bamberger Domschatz, München 1914, S. 29, Abb. 34.
602. Hildesheim, Domschatz. Scheibenkreuze.
Zum Vortragen bei Prozessionen bestimmt. Vergoldetes Kupfer mit Edelsteinen. Ornamentmotive der Frühzeit des 12. Jahrh. Phot. F. H. Bödeker, Hildesheim.
603. Berlin, Schloßmuseum, und Mainz, Altertumsmuseum. Adleragraffe und Fürspan vom Goldschmuck der Kaiserin Gisela.
Um 1000. Byzantinische Technik in den Goldzellenschmelzen und nordische Formen der Völkerwanderungszeit — die Komposition des Adlers der Agraße — in dem auf Mainzer Boden gefundenen Prachtschmuck vereinigt.
Fürspan nach Otto v. Falke, Der Mainzer Goldschmuck der Kaiserin Gisela.
604. Lüttich, Taufbecken der Bartholomäuskirche. Messingguß.
Die Technik des Messinggusses im Maastal alte Tradition. Das Lütticher Becken vom Jahre 1112 von dem Meister Reiner von Huy, von dem außerdem Kleinwerke (Rauchfaß in Lille) bekannt sind. Szenen aus der Geschichte Christi, wohl nach Elfenbeinarbeiten.
605. Hildesheim, Dom. Taufbecken. Erzguß.
Auf den Personifikationen der Paradiesflüsse das Becken mit den Reliefs der Taufe Christi, der Madonna und biblischen Szenen; auf dem Deckel Propheten, Apostel und Allegorien der Tugenden. Reifstes Werk der berühmten Hildesheimer Gießhütte; um 1230.
Phot. F. H. Bödeker, Hildesheim.
606. Paderborn, Tragaltar aus dem Kloster Abdinghof.
Flach rechteckiger Kasten auf Bronzefüßen, auf der Oberseite und den Wänden mit ausgeschnittenen gravierten Silberstreifen belegt, welche Szenen aus dem Leben der Heiligen darstellen. Dem Rogerus von Helmershausen (Verfasser des Kunstwerkbuches der Zeit, der „*schedula diversarum artium*“) zugeschrieben; Anfang 12. Jahrh. Phot. Denkmäler-Archiv der Provinz Westfalen.
607. Kumburg, Stiftskirche. Antependium (Vorsatzplatte vor dem Altartisch). Kupfer, vergoldet.
Die Figuren (Christus und die Apostel) getrieben; die Leisten mit Grubenschmelz. Vermutlich rheinische Arbeit; zweite Hälfte des 12. Jahrh.
608. Paris, Cluny-Museum. Thronender Christus. Limousiner Email.
12. Jahrh. Der Übergang vom byzantinischen Goldzellenemail zu den größeren und großzügigeren Farbwirkungen des Grubenemails auf vergoldetem Kupfer erfolgt (wie am Rhein und in Lothringen) im 12. Jahrh. Als Mittelpunkt eines großen Exportes, vorab nach dem Süden, wird Limoges seit dem 13. Jahrh. der beherrschende Markt der Schmelzarbeiten.
Phot. Archives Photographiques.
609. Brüssel, Cinquantenaire-Museum. Tragaltar aus Kloster Stablo.
Arbeit der Maasschule nach Mitte des 12. Jahrh.; der Stil entspricht flandrischen Buchmalereien der Zeit (vgl. Bibel von Floreffe, Abb. 653). Die Oberseite zeigt Szenen aus der Passion; die Hauptfarben sind milchblau, kobalt und grün.
Nach Falke-Frauberger, Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters, Frankfurt 1904, Taf. 78 oben.
610. Berlin, Schloßmuseum. Welfenschatz, Kuppelreliquiar.
Der Aufbau in Gestalt eines byzantinischen Kreuzkuppelbaues zeigt, wie stark auch dem 12. Jahrh. byzantinische Vorstellungen im Blut liegen. Reliefs und Figürchen der Nischen (Kreuzigung, Apostel) in geschnitztem Bein, die Dachflächen in Kupferschmelz, Sockelornamentik getrieben, Füße und Kronleisten Bronzezug. Kölner Arbeit, um 1175.
Nach Falke-Frauberger, Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters, Frankfurt 1904, Bd. II, Taf. 36.
611. Kopenhagen, Nationalmuseet. Altarvorsatz und Altarrückwand aus Lysberg.
Vergoldetes Kupferblech, getrieben und

mit Firnisbrand getönt. Die Figuren stellen dar: die Madonna bzw. Christus, umgeben von Propheten, Aposteln und Heiligen. 12. Jahrh.

Phot. Sophus Bengtsson, Kopenhagen.

- 612, 614. Köln-Deutz, Pfarrkirche. Heribertschrein. Seitenansicht und Email-scheibe des Daches.

Gestreckter Holzkasten mit Satteldach; in sechs Achsen geteilt. Der Holzkern mit Kupferblech bezogen, an der Wandung Reliefs der Madonna bzw. des hl. Heribert zwischen allegorischen Figuren und die 12 Apostel, alles zwischen Rahmen und Lisenen in Kupferschmelz. Die Kronleisten Bronze-guß. Auf dem Dach zwölf Rund-medallions mit prachtvollen Schmelz-bildern, Szenen aus dem Leben des hl. Heribert (Abb. 612). — Entstanden zwischen 1155—1175; Atelier des damaligen Führers der Maasschule, Godefroy de Claire, von dem ein Kopfreliquiar (Alexanderreliquiar in Brüssel, 1145), Altarreste aus Stablo und der Servatiusschrein in Maastricht (Abb. 613) stammen sollen.

Phot. Marburger Seminar.

- Tafel XXXVII.* Köln, St. Pantaleon. Maurinusschrein.

Sargform mit Satteldach, Langwände mit Rundbogenarkaden (ehedem mit Silberreliefs gefüllt), auf dem Dach Märtyrerszenen, in vergoldetem Kupfer getrieben, zwischen Schmelzbändern in Achtpaßform. Das Bedeutendste sind die vier Schmelzplatten mit Engelfiguren an den Ecken des Sarges.

Kölner Arbeit, Ende des 12. Jahrh.

Farbaufnahme des Propyläen-Verlages (phot. A. Kreyenkamp, Köln).

613. Maastricht, St. Servatius. Servatiusschrein.

Sargform; mit getriebenen Figuren, Schmelzleisten, Edelsteinen und Bronze-kämmen. Die Stirnseite zeigt den hl. Servatius zwischen Engeln, die Rückseite den thronenden Christus. Auf den Langseiten die Apostel, paarweise sitzend unter Rundbogenarkaden, auf dem Dach Szenen aus dem Jüngsten Gericht. — Maasschule, um 1165; Godefroy de Claire zugeschrieben (vgl. Abb. 612).

Nach Falke-Frauberger, Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters, Frankfurt 1904, Taf. 72.

614. Siehe Abb. 612.

615. Aachen, Münster. Marienschrein.

Die ältere Sargform in eine Giebelhalle mit Querschiff in der Mitte umgewandelt. Die Arkaden, welche mit Schmelzwerk besetzte Säulchen und mit Filigran reich geschmückte Giebel besitzen, mit den Figuren der Madonna, Karls des Großen, Christi und des Papstes Leo III. sowie der Apostel in getriebenem Silber geschmückt, auf dem Dach Reliefbilder aus dem Marienleben. — Um 1215—1237, eines der reifsten Werke rheinischer Goldschmiedekunst.

Nach Falke-Frauberger, Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters, Frankfurt 1904, Taf. 97.

- 616—617, *Tafel XXXVIII.* Köln, Domschatz. Dreikönigsschrein.

Zweigeschossiger Aufbau nach Art einer Basilika. Ehedem sieben Achsen lang, jetzige Form seit 1804. In den Bogen-nischen der Langwände Propheten und Apostel; auf den Stirnwänden Huldigung der drei Könige vor der Madonna und Kaiser Otto IV. (Abb. 616), oben Christus zwischen Engeln; auf der Rückseite Passion und Auferstehung Christi. Zum Schmuck sind fast alle in romanischer Kunst bezeugenden Techniken herangezogen: Schmelzarbeit, Firnisbrand, Filigran, Edelsteine geschnittener Arbeit. — Werk verschiedener Hände; die großen Prophetenfiguren unter dem Einfluß des Stils des Nicolas von Verdun (vgl. folg. Abb.). 1206 in Arbeit, vollendet um 1230. Phot. Rheinisches Museum, Bildarchiv.

618. Tournai, Kathedrale. Marienschrein.

Sargform mit Walmdach. Gliederung mit kleeblattbogigen Arkaden. Schmelzwerk auf den Säulchen und Leisten, gleich den hohen Bronzekämmen erneuert. Figürliches: die Hauptszenen des Marienlebens, in den Medallions des Daches die Passion; Treibarbeit. — 1205 laut Inschrift von Nicolaus von Verdun vollendet.

619. Klosterneuburg, Stiftskirche. Altarrückwand.

In drei Reihen übereinander, in dreipaßbogigen Feldern, 51 Szenen aus der ganzen Heilsgeschichte, typologisch im Sinne des Mittelalters geordnet: in der Mitte das Leben Christi, oben bzw. unten Antitypen aus dem Alten und Neuen Bund. Auf blauem Schmelzgrund erscheinen die Bilder in Gold mit roter bzw. blauer Binnenzeichnung; die Inschriften Email und

Firnbrand. Das großartigste Werk romanischer Emailarbeit. — Laut Inschrift 1188 von Nicolaus von Verdun gefertigt. Phot. Österreichische Lichtbildstelle, Wien.

620. Rouen, Musée Secq des Tournelles. Gitter aus Ourscamp. Schmiedeeisen.

12. Jahrh. Charakteristisch die ganz auf Linienwirkung eingestellte Verwendung der gebogenen Flachstäbe.

Nach Le Musée de Secq de Tournelles, *Ferronnerie ancienne*, Taf. V.

621. Braunschweig, Dom. Siebenarmiger Leuchter.

Bronzeguß des 12. Jahrh.; niederländisch. Die Füllungen am Fuß im 19. Jahrh. erneuert.

Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

622. Sitten, Valeria-Museum. Truhe.

12. Jahrh. Kennzeichnend die Übernahme von Architekturformen für den Bau des in romanischer Zeit geläufigsten Möbeltyps.

Phot. Jullien Frères, Sitten.

623. Budapest, Museum. Ungarischer Krönungsmantel.

1031 von Stephan dem Heiligen als Kasel für Stuhlweißenburg in Auftrag gegeben.

Goldstickerei auf violettem, byzantinischem Seidengrund.

624. Bamberg, Domschatz. Sog. Künigundenmantel.

Regensburger Gewebe und Stickerei; um 1012. Gold auf blauem Grund; 65 Bild-medallions, auf das Leben Christi und die Propheten, Petrus, Johannes und Paulus bezüglich; der Stil berührt sich mit Regensburger Buchmalereien der Zeit (vgl. Uta-Evangelium, Abb. 320). Zur Gesamterscheinung vgl. den verwandten Ungarischen Krönungsmantel, Abb. 623.

Nach Bassermann-Jordan, *Der Bamberger Domschatz*, München 1914, Taf. VII.

- Tafel XXXIX. Wien, Schatzkammer. Kaisermantel.

In Palermo gegen 1133 für König Roger II. gefertigt; die Goldstickerei (auf purpurnem Seidengrund) von sarazenischen oder griechischen Künstlern.

Phot. Anton Schroll, Wien.

625. Braunschweig, Museum. Goldbrokat. Gewebe des 13. Jahrh.

626. München, Nationalmuseum. Mitra. Aus Kloster Seligental bei Landshut. Goldfäden und weiße Seide; Wirkarbeit. 13. Jahrh.

Phot. d. Nationalmuseums, München.

ROMANISCHE MALEREI

Bernath, *Malerei des Mittelalters*, Leipzig 1916. — Gg. Swarzenski, *Regensburger Buchmalerei*, Leipzig 1901. — Gg. Swarzenski, *Salzburger Buchmalerei*, Leipzig 1913. — Paul Clemen, *Die rom. Monumentalmalerei in den Rheinlanden*, Düsseldorf 1916. — Jos. Garber, *Die rom. Wandgemälde Tirols*, Wien 1928. — Gg. Leidinger, *Meisterwerke der Buchmalerei*, München 1920 ff. — Hans Swarzenski, *Vorgotische Miniaturen, Königstein (Langewiesche)* 1927. — Ad. Goldschmidt, *Die deutsche Buchmalerei II*, München 1928. — A. Haseloff in Michel, *Histoire de l'Art*, I, 2. Teil und II, 1. Teil. — Em. Mâle, *L'Art Religieux du XIIe Siècle*, Paris 1924. — W. Neuß, *Katalanische Bibelillustration*, Bonn 1922. — Eric G. Millar, *La Miniature Anglaise*, Paris 1926. — Graf Vitzthum und Volbach, *Handbuch der Kunstwissenschaft*, 1914 ff.

629. München, Staatsbibliothek, Clm. 15713 (cim. 179). Perikopenbuch aus Salzburg.

Thomaswunder und Frauen am Grabe. (Zwei die Osteroktav umfassende Bilder sind zusammengekommen.) Regensburg. 1. Viertel des 11. Jahrhunderts.

Wichtiges Bindeglied zwischen Byzanz und dem Westen. Übergang vom repräsentativ-symbolischen zum historischen Bild. An-

fänge eines selbständigen südostdeutschen Bilderkreises, dessen Mittelpunkt im 12. Jahrh. Salzburg wird.

Phot. Propyläen-Verlag.

630. Köln, Priesterseminar. Evangelium.

Um Mitte des 11. Jahrh. Kölner Schule. — *Maiestas Domini*, umgeben von den Evangelistensymbolen und den vier großen Propheten.

Phot. Rheinisches Museum, Bildarchiv.

631. Berlin, Kupferstichkabinett. Evangeliar, ehed. in Abdinghof bei Paderborn.

Nach Mitte des 11. Jahrh. Kölner Schule; der abstrakte Stil des späteren 11. Jahrhunderts hier eine Fortsetzung des vorangehenden Werkes, Abb. 630. — Darstellung: Christus sendet seine Jünger in die Welt.

Phot. Propyläen-Verlag.

632. Chatsworth, Bibliothek des Herzogs von Devonshire. Benediktionale des hl. Aethelwold.

Hauptwerk der Schule von Winchester, um 975—80 entstanden. — Die Frauen am Grabe Christi.

Nach Eric G. Millar, *La Miniature Anglaise*, Paris-Brüssel 1926, Taf. IV.

- Tafel XL.* London, Britisches Museum. Psalter (Harley 2904).

Frühwerk der Winchesterschule, aus der Zeit des hl. Aethelwold (vgl. Anm. 632); Ende des 10. Jahrh. In ganz zarten Farbtönen ausgeführte Federzeichnung; charakteristisch der zuckende Strich der Linien, der an die Formerscheiung im Utrechter Psalter (vgl. Abb. 296) erinnert. — Kreuzigung.

Farbaufnahme des Propyläen-Verlages.

633. London, Britisches Museum. Liber vitae aus Newminster.

Schule von Winchester; um 1016—20 entstanden. Charakteristisches Beispiel der angelsächsischen Federzeichnung. — Szenen des Jüngsten Gerichts: oben St. Petrus und die Himmelsburg, in der Mitte Scheidung der Seligen und Verdammten, unten die Hölle.

Nach „The Palaeographical Society“, Bd. II, Taf. 17.

634. Rouen, Stadtbibliothek. Sog. Missale des Robert von Jumièges.

Schule von Winchester; Anfang des 11. Jahrh. Sakramentar (d. h. die liturgischen Meßgebete, nicht die Evangelien, enthaltend). Von Robert, Abt in Jumièges und später Bischof in London, gestiftet. — Huldigung der hl. drei Könige und Botschaft des Engels an sie.

Nach Eric G. Millar, *La Miniature Anglaise*, Paris-Brüssel 1926, Taf. XII.

- Tafel XLI.* Amiens, Stadtbibliothek. Evangeliar.

Neben einem Pontificale (Ritual für die bishöfl. Meßliturgie) in Köln das Haupt-

werk der nordfranzösischen, in St. Omer zu lokalisierenden Malerschule des späten 11. Jahrh., die unter dem Eindruck des angelsächsischen Stiles zu den stärksten Ausdrucksformen innerhalb der Miniaturmalerei dieser Zeit führt. — Der Evangelist Matthäus.

Farbaufnahme des Propyläen-Verlages.

635. London, Britisches Museum. Psalter (Cotton, Tiberius C 6).

Um 1050. Ausgang der Winchester-Schule. — Die Frauen am Grabe Christi.

Nach Eric G. Millar, *La Miniature Anglaise*, Paris-Brüssel 1926, Taf. 27a.

- 636—637. Bayeux, Kathedrale. Wandteppich. Ehedem in der Kathedrale.

Wollstickerei auf Leinwand. Dargestellt ist die Eroberung Englands durch die Normannen, in deren Mittelpunkt die Schlacht bei Hastings (1066) steht. Spätzeit des 11. Jahrh.; ein reines Werk des von der Winchester-Schule ausgehenden angelsächsischen Stils. — Die Schilderung umfaßt in den Hauptzügen: die Berufung des Herzogs Wilhelm von der Normandie auf Geheiß König Eduards, den Krieg zwischen Wilhelm und Conan von der Bretagne, die Erhebung Haralds zum König von England durch die angelsächsischen Fürsten (Abbildung 636 oben), den Zug Wilhelms gegen Harald (Vorbereitung zum Feldzug durch Verladung der Waffen, Abb. 636 unten; Meerfahrt nach England 637 oben), die Schlacht bei Hastings (Abb. 637 unten), die Niederlage der Anhänger Haralds und die Flucht der Angelsachsen.

Nach F. R. Fowke, *The Bayeux Tapestry*, London 1898, Taf. XXXIII, XL, XLII, LXX.

638. Girona, Kapitelarchiv. Apokalypse-Kommentar des Beatus.

975 geschrieben, in Kastilien, vermutlich in Tabara entstanden. Unter maurischem Einfluß (die aus dem maurischen Süden flüchtenden Mönche ließen sich größtenteils in Kastilien nieder). Flächenhafte, grellfarbige Schilderung. Das bedeutendste frühe, rein mozarabische Werk der Beatusgruppe in Spanien. (Kommentar zur Apokalypse des hl. Johannes, von dem Abt Beatus von Liébana 784 verfaßt, seitdem immer wieder abgeschrieben; wahrscheinlich ist die Apokalypse von Girona die älteste der erhaltenen illuminierten Handschriften dieser Art.) — Darstellungen: Daniel in der Löwengrube; Beginn der Apokalypse.

639—641. Paris, Nationalbibliothek. Apokalypse von St. Sever.

In St. Sever (Gascogne) unter Abt Gregor (1028—72) geschrieben; auf eine nordspanische Beatus-Apokalypse zurückgehend; stilistisch eine Mutation des mozarabischen Charakters der spanischen Werke, ikonographisch für die Plastik Aquitaniens von größter Bedeutung (vgl. Mäle, S. 7 ff.). Darstellungen: Ausgießung der Schalen (zweite und dritte Plage); Engel und Evangelistensymbol; Der Ruf der vierten Posaune.

642. Saint-Savin (Vienne). Wandmalerei.

Ende des 11. oder Frühzeit des 12. Jahrh. Der vollständigste Zyklus einer romanischen Monumentalmalerei in Frankreich; die Ausmalung erstreckt sich vor allem auf die Tonnen des Langhauses (vgl. Abb. 390); Szenen aus der Heilsgeschichte bis zur Apokalypse und aus dem Leben des hl. Savin. Poitevinischer Schulkreis. Der Stil weist nach Nordspanien; vgl. die Apokalypse von St. Sever (Abb. 639—641). Phot. Archives Photographiques.

643. Xanten, Dionysiuskapelle. Wandgemälde (Ausschnitt).

Enoch und Elias, zum Himmel fahrend. Die Darstellung der beiden Propheten, die nach dem Alten Testament (2. Könige, 2.11 ff., Sirach 44, 16) in den Himmel versetzt wurden, begegnet im Rheinland außer in Xanten noch in Maria Lyskirchen in Köln (um 1220; vgl. Clemen, Roman. Monumentalmalerei, 1916). Der Stil des Xantener Bildes weist auf das späte 11. Jahrh.; vgl. d. Abdinghofer Evangeliar, Abb. 631.

Phot. Bildarchiv des Kreises Moers.

644. Sant' Angelo in Formis. Wandmalereien im Langhaus.

Zweite Hälfte des 11. Jahrh. unter Abt Desiderius von Montecassino entstanden. Im Chor Christus in der Majestät, an der Westwand das Weltgericht, im Langhaus Szenen aus dem Neuen Testament. Das Programm entspricht nordischen Anlagen (Oberzell, Abb. 316); der Stil enthält Byzantinisches und Abendländisches als Werk verschiedener Hände. — Darstellung: Erweckung des Lazarus, das kanaanitische Weib, Jesus und Magdalena; unten Propheten.

Nach Franz X. Kraus, Die Wandgemälde von S. Angelo, im Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen XIV, Berlin 1893, Tafel II.

645. Rom, S. Clemente, Unterkirche. Wandgemälde.

Vor 1084; ein Ausgangspunkt für die hochromanische Malerei in Norditalien und Süddeutschland. — Dargestellt sind Szenen aus dem Leben des Hl. Alexius und des Hl. Clemens von Alexandrien. Auffindung des vom Schwarzen Meer verschütteten Kindes in der Clemens-Kapelle. Phot. Anderson.

646. Dijon, Bibliothek. Handschrift aus der einstigen Zisterzienserabtei Cîteaux.

Stammbaum Christi. Erste Hälfte des 12. Jahrh. — Der Stil begegnet am ausgeprägtesten in der sog. Bibel des Stephan Harding, Abt von Cîteaux, von 1109; er ist über Nordfrankreich von England (vgl. Tafel XL u. XLI) herzuleiten.

Nach Oursel, La Miniature du XIII^{ème} Siècle à l'Abbaye de Cîteaux, Tafel XLIX.

647. Cambridge, Pembroke College. Evangeliar aus St. Edmond Bury.

Zu Anfang des 12. Jahrh. in St. Edmund geschrieben. Frühwerk des normannisch beeindruckten Stils, der die angelsächsischen Wurzeln noch erkennen läßt. — Oben: Christus verbirgt sich vor den Juden, die ihn steinigen wollen; Mitte: das Gleichnis von dem Mann ohne hochzeitliches Kleid, unten: Einzug Christi in Jerusalem. Nach Eric G. Millar, La Miniature Anglaise, Paris-Brüssel 1926, Tafel 35.

648, 649, 2. Salzburg, Benediktinerabtei St. Peter. Antiphonar.

Mitte des 12. Jahrh. Hauptwerk des Salzburger Federzeichnungsstiles, in dem sich westliche (kluniazensische?) und mittelbyzantinische Formelemente durchkreuzen. Das in Deckfarben ausgeführte Titelblatt zeigt den Patron St. Petrus zwischen den Hl. Rupert und Wolfgang und die Widmung des Buches durch den Abt.

Nach H. Tietze, Die illuminierten Handschriften in Salzburg, Leipzig 1905, Tafel 4. Geißelung Christi und Kreuzabnahme. Nach Swarzenski, Salzburger Buchmalerei, Leipzig 1913, Tafel 104.

Tafel XLII. München, Staatsbibliothek.

Perikopenbuch aus St. Erentraud (Nonnbergkloster) in Salzburg.

Mitte 12. Jahrh.; von den Deckfarbenbildern der Salzburger Schule wohl die prachtvollste und künstlerisch bedeutendste Arbeit. Darstellung: Der Engel weckt Joseph.

- („Perikopenbücher“ enthalten die für die Meßliturgie gebrauchten Evangelienabschnitte; „Antiphonarien“ die gesungenen Abschnitte der kathol. Liturgie.) Farbaufnahme des Propyläen-Verlages.
649. 1. München, Staatsbibliothek (Cim. 15902). Orationale (Gebetbuch). Spätzeit des 12. Jahrh.; die Schlußphase der hochromanischen Salzburger Schule bezeichnend. — Christus zwischen Petrus und Paulus. Nach Swarzenski, Salzburger Buchmalerei, Leipzig 1913, Tafel 127.
- , 2. Siehe Abb. 648.
650. 1. Salzburg, Nonnbergkloster, Westbau. Wandmalerei, der hl. Gregor. Um 1145. Die künstlerisch wertvollsten Überreste der hochromanischen Wandmalerei in Süddeutschland sind in den Nischenfiguren, von denen Abb. 650 eine Probe gibt, erhalten. Nach Österr. Kunsttopographie, Bd. VII, 1911, Tafel VI.
- , 2. Prüfening, Klosterkirche. Wandmalerei. Prüfening, ehem. Benediktinerkloster bei Regensburg, stand im 12. Jahrh. mit Salzburg in enger Fühlung. — Prophet von einem dreifigurigen Bild an einem Vierungspfeiler. Um 1165. Nach H. Karlinger, Die hochromanische Wandmalerei in Regensburg, 1920.
651. Hocheppan bei Bozen, Burgkapelle. Wandmalerei. Zwischen 1131 und 1180. Die tönlichen Jungfrauen auf der rechten Wandhälfte der Hauptapsis (links die klugen Jungfrauen, im Scheitel Maria zwischen Engeln). Kreuzung mittelbyzantinischer und italienisch-lombardischer Elemente. Der vollständige Zyklus unter den rom. Wandmalereien Tirols (vgl. Garber, Die rom. Wandgemälde Tirols, Wien 1928). Phot. Österreichische Lichtbildstelle, Wien.
652. Paris, Nationalbibliothek. Lctionar. (Ms. latin, 9438.) Aus Limoges; Anfang des 12. Jahrh. Mit grellen Farben ausgestattet. Eines der wichtigsten Werke der Schule von Limoges, zu vgl. auch die Limousiner Emailmalerei, vgl. Abb. 608. — Taufe Christi und die Verwandlung von Wasser in Wein zu Kana.
653. London, Brit. Museum (Ms. 17737/8) Bibel aus Floreffe. Mitte des 12. Jahrh.; Hauptwerk der Brabanter Miniaturmalerei; auf ein Werk der Maasschule, die in Stavelot einen Mittelpunkt besaß, zurückgehend. — Himmelfahrt Christi oben; unten die Symbole des neuen Bundes.
654. Braunschweig, Museum. Evangeliar aus Riddagshausen. Niedersächsisch, Hildesheimer Schule; zweite Hälfte des 12. Jahrh.; der strenge Stil geht mit den Wandmalereien (Braunschweig, Hildesheim) zusammen. — Darstellung: Kreuzigung mit Maria und Johannes, oben die alten Symbole sol und luna (Sonne und Mond). Phot. Dr. Franz Stödtner, Berlin.
655. Hildesheim, Domschatz. Sakramentar des Priesters Ratmann. 1159 geschrieben; niedersächsisch; Hildesheimer Schule. — Darstellung: Der Priester Ratmann widmet sein Buch den Heiligen Michael und Bernward; in den Seitenmedaillons Hildesheimer Bischöfe. Phot. Dr. Franz Stödtner, Berlin.
656. München, Staatsbibliothek. Vagan-tenlieder aus Benediktbeuren (Carmena burana). Frühzeit des 13. Jahrh. (um 1225). Federzeichnungen mit leichten Farbtönungen; Spätstufe des bayrischen Federzeichnungsstils. Die Darstellung, eine Waldphantasie mit wilden Tieren, bezeichnend für die novellistischen Tendenzen im spätromanischen Stil.
657. Berlin, Staatsbibliothek. Das „Liet von der maget“ des Wernher von Tegernsee. Südostdeutsch; um 1200. Eines der ersten Werke, welche den bewegten Federzeichnungsstil der Spätstufe aufweisen. — Klage der bethlehemitischen Mütter.
658. Freiburg, Augustinermuseum. Einzelblatt. Um 1200. Oberrheinisch; in Fühlung mit dem Maaskreis (Nicolas von Verdun; vgl. Abb. 618, 619). Darstellung: unten die Hl. Kaiser Konstantin und Theodor, oben Christus vor Zachäus. Phot. G. Röbbcke, Freiburg.
- Tafel XLIII. Wiesbaden, Landesbibliothek. Scivias-Traktat der hl. Hildegard von Bingen († 1179). Zweite Hälfte des 12. Jahrh. Der Text des Buches (Sci vias sc. domini = Wegweisung zum Herrn der Welt) das eigenartigste Werk der romanischen Mystik; die in kräftigen Deckfarben ausgeführten Bilder von

stärkster, phantastischer Spannung. — Die Synagoge, an ihrer Brust der Gesetzgeber des alten Bundes, Moses, in ihrem Schoß die Erzväter und Propheten. Farbaufnahme des Propyläen-Verlages, durch A. Strauch, Wiesbaden.

659. Berlin, Staatsbibliothek. Eneid des Heinrich von Veldeke (Cod. germ. fol. 282).
Frühzeit des 13. Jahrh. Südostdeutschland. Darstellung: Szenen aus der Aeneis des Heinrich von Veldeke; oben: Aeneas verläßt Dido; unten: Dido und ihre Schwester Anna.
660. Karlsruhe, Landesbibliothek. Evangelistar aus dem Dom in Speyer (Bruchsalensis I).
1196 geschrieben; oberrheinisch. Die Berührung mit der Form des Nicolas von Verdun und damit der Maas-Schule (vgl. oben) in der fließenden Stilisierung der Binnenzeichnung ein Merkmal beginnender Spätform. — Verkündigung.
661. München, Staatsbibliothek. Gebetbuch der hl. Hildegard († 1179).
Mittelrheinisch, zweite Hälfte des 12. Jahrh. Den Ausgangspunkt für den sehr zarten, trotz des (älteren) monumentalen Charakters auf intime Stimmungswirkung eingestellten Vortrag der Bilder stellt der (1870 verbrannte, in Durchzeichnungen erhaltene) hortus deliciarum (= Lustgarten) der Herrad von Landsberg, Äbtissin in Odilienberg im Elsaß, eine Art Kompendium des Wissens der Zeit, dar. — Verspottung Christi (Dornenkrönung).
662. New York, Sammlung Pierpont Morgan (ehedem Holkham Hall, Bibl. Lord Leicester). Missale des Abtes Berthold von Weingarten.
Unter Abt Berthold (1200—1232) geschrieben; erstes Drittel des 13. Jahrh. Schwäbisch, in Fühlung mit der gleichzeitigen oberrheinischen Kunst (vgl. oben). — Ritt der hl. drei Könige.
Nach L. Dorez, Les Manuscrits à Peintures de la Bibliothèque de Lord Leicester à Holkham Hall, Paris 1908, Tafel XVI links u. XVIII rechts.
663. Holkham Hall, Bibl. Lord Leicester. Weingartner Manusk. Nr. 36.
Wie vorbezeichnetes Werk unter Abt Berthold entstanden, stilistisch etwas früher, um 1200. — Marienkrönung (vgl. Jantzen, Deutsche Bildhauer des XIII. Jahrh., 1925).

Reprod. nach der gleichen Quelle wie Abb. 662, Tafel VII rechts.

664. 1. Stuttgart, Landesbibliothek. Psalter des Landgrafen Hermann von Thüringen († 1217).
Das wichtigste Werk der thüringischen Malerschule des frühen 13. Jahrh. — Darstellung: Christi Abstieg in die Hölle.
- , 2. München, Staatsbibliothek. Psalter.
Vgl. vorige Abbildung; Frühzeit des 13. Jahrh. — Geißelung Christi.
665. Cividale, Museum. Psalter der hl. Elisabeth.
Thüringische Malerschule; erstes Drittel des 13. Jahrh. — Darstellungen: Initialbuchstabe B; die Hl. Dreieinigkeit und die Stifter.
Nach Swoboda-Wlha, Miniaturen aus dem Psalter der hl. Elisabeth, Wien 1898, Tafel 20 u. 42.
666. Goslar, Rathaus. Evangeliar.
Sächsisch; um 1240. Unter der Einwirkung mittelbyzantinischer Miniaturmalerei (vgl. Jakobuskodex in Rom, Abb. 241), die um 1200 in Niederdeutschland verschiedentlich zu beobachten ist (bes. Soest, vgl. Einleitung). Von daher der Zug zu einem eklektischen Schönheitsideal der Figuren, den die sächsische Malerei des 12. Jahrh. nicht kennt, vgl. das Ratmann-Evangelistar in Hildesheim u. verwandte Werke, Abb. 654, 655. — Darstellung: Evangelist; Taufe Christi; Der reiche Fischzug.
Nach A. Goldschmidt, Das Evangeliar im Rathaus zu Goslar, Berlin 1910, Tafel IV.
- Tafel XLIV.* Aschaffenburg, Schloßbibliothek. Evangelienbuch.
Aus Mainz; Mitte des 13. Jahrh.; Generation des Naumburger Lettnermeisters (vgl. S. 144). Rheinfränkische Schule, als Verbindungsglied zwischen dem Westen und Süddeutschland von hoher Bedeutung. — Darstellung: die vier Evangelisten.
Farbaufnahme des Propyläen-Verlages, durch C. Samhaber, Aschaffenburg.
667. Besançon, Stadtbibliothek. Psalter aus Bonmont.
Vielleicht mittelrheinisch; zweite Hälfte des 13. Jahrh.; das bedeutendste Werk des sich in zackigen Bewegungen auflösenden spätromanischen Stils. — Darstellung: Grablegung.
668. Gurk, Dom. Nonnenchor. Wandmalereien.
Unter Erzbischof Dietrich II. von Salzburg (1251—1279), der mit abgebildet ist, ent-

- standen; Spätwerk der tirolisch-salzburgischen Monumentalmalerei roman. Zeit (vgl. auch Abb. 651). Thema ist die Madonna als sedes sapientiae, umgeben von den Personifikationen der Tugenden. Phot. Bruno Reiffenstein, Wien.
669. Soest, St. Maria zur Höhe. Ausmalung des Chorgewölbes. Hauptwerk der westfälischen Monumentalmalerei des 13. Jahrh., um 1230. — Die thronende Madonna zwischen Petrus und Paulus, von Engeln und Heiligen umgeben; byzantinische Typen (vgl. Anm. Abb. 666). Phot. Westfälisches Denkmäler-Archiv, Münster.
670. Siena, Domopera. Madonna. Sienesisch, Frühzeit des 13. Jahrh. Der ikonographische Typus der Madonna mit dem frontal vor der Brust thronenden Kind (die Gottesgebärerin als Thron des Kindes, sog. Hypolytera) ist altbyzantinisch, er begegnet im 6. Jahrh. in S. Apollinare Nuovo in Ravenna. Phot. Alinari.
671. Florenz, Akademie. Madonna. Florenz; Frühzeit des 13. Jahrh. Die ikonographische Darstellung der Madonna mit dem seitlich gewendeten, auf der linken Seite sitzenden Kind gehört zu den ältesten byzantinischen Madonnendarstellungen, im syrischen Rabula-Evangeliar von 586 in Florenz (vgl. Abb. 187) begegnet sie zuerst; im Mittelalter ist diese Darstellung in der Tympanonplastik (als sedes sapientiae = Sitz der [göttlichen] Weisheit bezeichnet) viel verbreitet; vgl. Madonna von Nájera. Abb. 592. Phot. Alinari.
672. Florenz, Akademie. Kreuzigung. Vermutlich von dem um Mitte des 13. Jahrh. in Lucca tätigen Maler Bonaventura Berlinghieri. Erwähnt werden von ihm dekorative Fresken und Tafelbilder. Die Kreuzigung bildet den einen Flügel eines zweiseitigen Klappaltärs, das aus Sta. Chiara in Florenz stammt. Komposition und Formgebung decken sich mit byzantinischen Ikonen. Phot. Alinari.
673. Florenz, Akademie. Die hl. Magdalena. Florentiner Meister des späten 13. Jahrh.; Vorstufe der Kunst Cimabues. Das byzantinische Erbe zeigen namentlich die seitlichen Szenen aus dem Leben der hl. Magdalena. Phot. Alinari.
674. Anagni, Kathedrale. Krypta. Thronender Christus zwischen Heiligen. Die Krypta wurde 1255 geweiht, sie enthält einen großen Zyklus von Wandmalereien, welche gewissermaßen das ganze mittelalterliche Weltbild (Schöpfung, Heiligenleben, die Elementardinge [Tierkreis, Naturleben], die Weisen des Altertums) zum Gegenstand der Schilderung machen. Stilistisch Auswirkung der mittelbyzantinischen Form vgl. Hosios Lucas (Abb. 245) und Monreale (Abb. 247). Phot. Brogi.
675. Assisi, S. Francesco, Unterkirche. Fresko von Cimabue: Madonna zwischen Engeln. Magister Cenni, genannt Cimabue, aus Florenz, lebte am Ende des 13. Jahrh. Werke von ihm in Florenz, in Assisi (um 1296) und in Pisa nachgewiesen. Als Vorläufer Giotto durchbricht er als erster entscheidend den byzantinischen Kanon im Sinne einer ausdrücklich persönlich gefaßten Vorstellung. Die hier abgebildete Darstellung im 19. Jahrh. stark restauriert. Phot. Anderson.
676. Rom, Sta. Maria in Trastevere. Mosaik von Cavallini: Verkündigung. Mit Jacopo Torriti (vgl. folg. Abb.), Pietro Cavallini und Filippo Rusuti ändert sich der bis dahin überwiegend byzantinische Stil der römischen Monumentalmalerei. Die Tätigkeit der drei Künstler fällt in das Ende des 13. und die Frühzeit des 14. Jahrh.; ihre Hauptwerke in Rom (Sta. Maria Maggiore, S. M. in Trastevere und S. Paolo f. l. m.) und Neapel (Sta. Maria Donna Regina). Cavallini ist der Stärkste hinsichtlich der künstlerischen Form; sein Stil knüpft bewußt an die altchristliche Antike (vgl. Apsisbild von Sta. Pudenziana, Abb. 167) an. Phot. Anderson.
677. Rom, Sta. Maria Maggiore. Mosaik von Torriti: Geburt Christi. Gegenüber Cavallini (vgl. oben) hält sich Torriti enger an die byzantinischen Typen; vgl. Monreale, Abb. 248. Phot. Anderson.
678. Augsburg, Dom. Glasfenster. Die Prophetenfenster im Hochgaden des Augsburger Doms zählen zu den ältesten erhaltenen romanischen Glasgemälden. Wohl Frühzeit des 12. Jahrh.; stilistisch parallel zu den süddeutschen Wand-

- malereien der Zeit (vgl. bes. Prüfening, Abb. 650). — Die Propheten Moses und Daniel.
679. Zürich, Landesmuseum. Glasfenster. Madonna; aus Flums stammend. 12. Jahrh.
680. Chartres, Kathedrale, Chorobergaden, Südseite. Scheibe aus dem Fenster des Bouchard de Marly. Entstehungszeit zwischen 1215 und 1218; Stifter Bouchard de Marly, Herr von Montmorency, † 1226. Das Fenster zeigt unten den knienden Stifter mit dem Wappenschild, darüber die Hl. Johannes Evangelista und Jakobus maior, zuoberst die hl. drei Könige vor der Madonna. Nach Houvet, *Les Vitreaux de la Cathédrale de Chartres*.
681. Chartres, Kathedrale, südliches Seitenschiff. Scheibe aus dem zweiten Fenster der Schusterzunft. Anfang des 13. Jahrh.; gestiftet von der Chartreter Schusterzunft. Die Abb. gibt den unteren Eckzwickel der rechten Seite; zwei Gehilfen schneiden ein Leder zurecht. Das Fenster selbst enthält Szenen von Mariä Tod und Himmelfahrt. Nach Houvet, *Les Vitreaux de la Cathédrale de Chartres*.
682. Sens, Kathedrale, Seitenschiff, Fenster. Ende des 12. Jahrh., stark restauriert. Darstellungen aus der Geschichte des guten Samariters. Phot. Archives Photographiques.
683. Poitiers, Kathedrale, Ostwand des Chors. Kreuzigungsfenster. Um 1200. — Dargestellt unten die Kreuzigung Petri, in der Mitte Christus am Kreuz und Assistenzfiguren, oben Himmelfahrt über den emporschauenden Jüngern (Teilaufnahmen der letzteren s. Prop.-Kunstg., Bd. VII, Abb. 520 u. 521). Phot. Archives Photographiques.
684. Köln, St. Kunibert. Glasfenster. Darstellung: die hl. Katharina. — Gegen Mitte des 13. Jahrh. Die fünf erhaltenen Fenster aus St. Kunibert sind das Bedeutendste deutscher spätromanischer Glasmalerei. Nach Oidtmann, *Die rheinischen Glasmalereien*, Düsseldorf 1912, Tafel V.
685. Halberstadt, Dom. Sog. Karls-teppich. Der thronende Karl der Große (im Mittelfeld), umgeben von vier antiken Philosophen; auf Karls humanistische Bestrebungen bezüglich. Wirkerei in bunter Wolle. Erstes Viertel des 13. Jahrh. Nach Betty Kurth, *Die deutschen Bildteppiche*, Wien 1926.
686. Halberstadt, Domchor. Engelteppich. Teilansicht: Isaaks Opferung. Im Chor des Halberstädter Domes zwei sog. Rückklaken mit Christus zwischen den Aposteln bzw. den Engeln bei Abraham, Opferung Isaaks und dem Erzengel Michael. Wirkerei in bunter Wolle. Niedersächsisch; Engelteppich erste Hälfte, Apostelteppich zweite Hälfte des 12. Jahrh. Nach Betty Kurth, *Die deutschen Bildteppiche*, Wien 1926, Bd. II, Tafel III/IV.
687. Quedlinburg, Schatzkammer der Schloßkirche. Ehem. Fußteppich. In bunter Wolle geknüpft, auf Anordnung der Äbtissin Agnes (1186—1203) gefertigt. Die Darstellung zeigt die Vermählung Merkurs mit der Philologia, eine allegorische Umschreibung der Idee der Vermählung des Geistes und der Welt. Nach Betty Kurth, *Die deutschen Bildteppiche*, Wien 1926, Bd. II, Tafel XV bis XVII.
688. Paris, Nationalbibliothek. Bildseite aus dem sog. Skizzenbuch des Villard de Honnecourt. Das sog. Skizzenbuch des nordfranzösischen Architekten Villard de Honnecourt (bei Amiens) enthält auf Pergament entworfene Federzeichnungen von Grundrissen, Bauentwürfen oder -ideen, von Figuren, Ornamenten, Tieren und gelegentlich technischen Maschinen; bisweilen durch Beischriften, die als persönliche Notizen zu verstehen sind, erklärt. Wie seine Aufzeichnungen besagen, war Villard von Nordfrankreich bis nach Ungarn gewandert; sein Skizzenbuch stellt den einzigen Überrest eines geschlossenen Baumusterbuches des 13. Jahrh. dar, deren sich die Kathedralmeister bei ihren Arbeiten bedienten. Villards Werk gehört etwa dem zweiten Viertel des 13. Jahrh. an; das abgebildete Blatt zeigt einen Grundriß und einen Apostel von einer Ölbergdarstellung nach byzantinischer Vorlage. (Veröffentlichung der Zeichnungen in Originalgröße mit eingehender Untersuchung bei H. Hahnloser, Villard de Honnecourt, Wien 1935.) Nach Lassus, *Album de Villard de Honnecourt*, Paris 1858, Tafel XXXII.

- Aachen 55, 62, 124, 125, 127, 706.
 —, Münster 58, 59, 60, 352, 711, 733.
 —, —, Antependium 337, 710.
 —, —, Pfalzkapelle 58, 59.
 —, —, Wolfstür 63, 124, 360, 712.
 —, Münsterschatz, Elfenbeinrelief 192, 696.
 —, —, Elefantentstoff 225, 699.
 —, —, Krönungs-Evangeliar der d. Kaiser 53, 294, 706.
 —, —, Karlsschrein 127.
 —, —, Lotharkreuz 125.
 —, —, Marienschrein 125, 127, 615, 734.
 —, —, Otto-Evangeliar 65, 307, 707.
 —, —, Silberplatte: Evangelist Matthäus 340, 710.
 Abdinghof, Kloster bei Paderborn 126, 140, 142, 606, 631, 733, 736.
 Abessinien 25.
 Achmim 695.
 Achthamar (Persien), Klosterkirche 39, 40, 230, 231, 699.
 Ada (Äbtissin), Ada-Evangeliar, Ada-Gruppe 53, 55, 56, 64, 99, 705, 706, 709.
 Adalwig, Abt von Werden 727.
 Adelheid I., Äbtissin 543, 728.
 Aethelwold, Abt 138, 632, 736.
 Agilulf, Langobardenkönig 704.
 Agnellus, Erzbischof von Ravenna 698.
 Agnes, Äbtissin von Quedlinburg 741.
 Ägypten 24, 27—29, 38, 39, 44, 83, 694, 696, 708, 738.
 Aldelba, Kloster 708.
 Aldersbach, Kloster 141.
 Alexandria, alexandrinisch 13, 18, 21, 23, 27, 192, 692, 694, 695, 696, 699, 700, 737.
 Alkuin-Bibeln 53.
 Alpirsbach, Kloster 88, 114, 548, 728.
 Altenstadt, St. Michael 90, 450, 719.
 Ambrosius, Heiliger 694.
 Amida (Mesopotamien) 25.
 Aniens 112, 730.
 —, Bibl. Communale, Evangeliar 139, 736, Taf. XLI.
 Anagni, Kathedrale, Wandgemälde 134, 674, 739.
 Ancona, Sta. Maria della Piazza 106.
 —, S. Ciriaco, Prunk-Sarkophag des Gorgonius 172, 693.
 Angelsachsen, angelsächsisch 51, 55, 137, 138, 140.
 Angers, Kathedrale St. Maurice 76, 399, 715.
 Angilbert II., Bischof 710.
 Anglonormannisch 72, 138.
 Angoulême, Kathedrale St. Pierre 81, 101, 387, 715, 721.
 —, —, Tympanon 494, 723.
 Ani, Kathedrale 40.
 Anjou 82, 93, 101.
 Antelami, Benedetto 106, 107, 531, 532, 726, 727.
 Anthemios von Thralles 697.
 Antinoe 695.
 Antiochia 18, 23, 25.
 Anton von Worms 97.
 Antonius, Heiliger 27.
 Apulien 107.
 Aquitanien, aquitanisch 75, 76, 99, 122, 714, 715, 721, 722, 723, 724, 737.
 Araber, arabisch 83, 139, 717.
 Aramäische Länder 29.
 Archipoeta Coloniensis 134.
 Arezzo, Sta. Maria della Pieve 86.
 Arles 102.
 —, Musée Lapidaire, Arkaden-Sarkophag 171, 693.
 —, —, Baumnischen-Sarkophag 171, 693.
 —, St. Trophème 76, 103, 370, 509, 713, 724, Taf. XV.
 Armenien, armenisch 23, 26, 28, 29, 39, 44, 695.
 Arnolfo di Cambio 727.
 Arnulf von Kärnten 706.
 Arta (Epirus), Panagia Paragoritissa 43.
 Aschaffenburg, Schloßbibliothek, Evangeliar 144, 739, Taf. XLIV.
 Assisi, S. Francesco, Wandgemälde 135, 146, 675, 739.
 Astorga, Reliquienschrein des Königs Alfons 57.
 Asturische Schule 137, 139, 722.
 Athen 43.
 Äthiopien 24.
 Athos 46, 252, 701.
 Augsburg 109, 115.
 —, Dom 90.
 —, —, Glasfenster 135, 678, 740.
 —, —, Bronzetür 109, 115, 344, 710.

- Augustinus, Heiliger 23.
Aulnay, St. Pierre 394, 715, 724.
Autun, Bibl. Municipale, Gudohinus-Evangeliar 51, 276, 704.
—, St. Lazare 76, 103, 106, 372, 713, 721.
—, —, Kapitelle 104, 498, 723.
—, —, Tympanon 52, 103, 117, 137, 500, 503, 722, 723, 726.
—, Museum, Reliefs 723, Taf. XXV.
Auvergne 73, 81, 103, 713, 714, 715.
Avallon, Kirche, Plastik 102.
Avignon, Kirche 76, 713.
Avila (Spanien) 82.
—, S. Vincente 120, 480, 721, Taf. XXIV.
Bamberg 116.
—, Bibliothek, Apokalypse Reichenau 65, 137, 142, 310, 797.
—, —, Kommentar zum Hohen Lied 311, 797.
—, Dom 90, 97, 131, 134, 464, 707, 720, 729, 730.
—, —, Adamspforte 116, 573.
—, —, Chorschränken 116, 564, 566.
—, —, Ostchor 108, 117, 570, 572, 573, 729, 730, Taf. XXXIII.
—, —, Tympanon 116, 568, 569.
—, Domschatz, Bischofsstab 601, 733.
—, —, Mantel 624, 735.
Baños, St. Juan 50.
Barbarossa, Kaiser 90, Taf. XXXVI.
Barcelona, Museo de Arte y Arqueología, Holzbank aus S. Clemente in Tahull (Lérida) 597, 732.
Bardo, Erzbischof von Mainz 719.
Barfreyston (Kent), Kirche 117, 118, 586, 731.
Bari, S. Nicola, Bischofsthron 105, 524, 725.
Basel 47.
—, Münster 87, 449, 719.
—, —, Galluspforte 114, 550, 728.
Basilius I. 45, 700.
Bawit, Grabkapelle 28, 182, 695.
Bayern 88, 90, 115.
Bayeux, Kathedrale, Wandteppich 52, 123, 135, 138, 636, 637, 736, 737.
—, Notre Dame 396, 715.
Bayrischer Federzeichnungsstil 738.
Bayrisch-lombard. Schema 719.
Beatus, Abt von Liébana (León) 139, 736.
Beatusgruppe 52, 736.
Beaulieu (Corrèze), Kirche 101, 104, 489, 722.
Behn, Fr. 57.
Benediktbeuren, Kloster 141, 656, 738.
Benediktiner-Kirchen 434, 435, 441, 442, 448, 450, 468, 470, 650, 656, 718, 719, 720, 738.
Beringer, Schreiber 706.
Berlin, Deutsches Museum, Retabel a. Soest 145.
—, Kaiser-Friedrich-Museum, Bronzelampen 176, 694.
—, —, Elfenbeintafel 39, 222, 699, Taf. VII.
—, —, Elfenbeinpyxis 176, 694.
—, —, Emporen-Brüstung 556, 729.
—, —, Grabstele 27, 189, 695.
—, —, Kalksteinrelief (Christusreiter) 27, 28, 191, 696.
—, —, Koptischer Stoff 695, Taf. III.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Koptisches Kapitell 229, 699.
—, —, Sarkophag 22, 38, 188, 695.
—, —, Steinerne Platte 199, 696.
—, —, Thronende Madonna 251, 701.
—, Kupferstichkabinett, Abdinghofer Evangeliar 142, 631, 736.
—, Schloßmuseum, Adleragraffe, Giselaschmuck 122, 603, 733.
—, —, Welfenschatz, Kuppelreliquiar 610, 733.
—, Staatsbibliothek, Eneit des Heinrich v. Veldeke 141, 659, 739.
—, —, „liet von der maget“ 141, 144, 657, 738.
Berlinghieri, Bonaventura 672, 740.
Bernhard von Angers 145.
— von Clairvaux 78, 121.
Bernward, Bischof von Hildesheim 67, 110, 124, 708, 710, 712.
Berthold, Abt von Weingarten 144, 662, 663, 739.
Besançon 50, 704.
—, Bibl. Municipale, Psalter 144, 667, 739.
Bethlehem, Geburtskirche 16, 24, 30, 156, 692.
Bewcastle, Kirche, Hochkreuz 118.
v. Bezold 59, 74, 75, 91.
Bilderstreit 39, 41, 44.
Bimbirkilisse, Kirchen 26.
Bishai, Lehrer des hl. Schemnute 694.
Bitonto, Kirche 83.
Bockhorst, Kirche, Kruzifix 113, 552, 728.
Bologna, S. Domenico, Arca 727.
—, S. Stefano 86.
Bonanus, Erzgießer 107.
Bonmont 144, 715, 739.

- Bonn, Provinzialmuseum, Grabstein 263, 703.
- Bordeaux, Kirche 724.
- Borgo San Donnino, Dom 106, 532, 726, 727.
- Boscherville (Seine-Inférieure), St. Georges 381, 714, 715.
- Bosra, Kirche 25.
- Bouchard de Marly 741.
- Brabant, Miniaturmalerei 738.
- Braunschweig, Bronzelöwe 110, 544, 728.
- , Burg Dankwarderode 98.
- , Dom 92, 134.
- , —, Bronzeleuchter 621, 735.
- , —, Grabplatten 111, 729, Taf. XXXII.
- , Museum, Goldbrokat 625, 735.
- , —, Riddagshauser Evangeliar 143, 654, 738.
- Brauweiler, Kirche 133.
- Brescia, Museo Cristiano, Glasmalerei 175, 694.
- Bristol, Kirche 80.
- Brixen, Frauenkirche 134.
- Bruchsal 659, 740.
- Brüssel, Kunstgewerbemuseum, Elfenbein-Buchdeckel 56, 326, 709.
- , —, Quadrigastoff 27, 183, 695.
- , —, Tragaltar (Stavelot) 126, 128, 609, 733.
- Buchmalerei 130, 134, 139, 144, 722, 732, 735.
- , siehe auch: Miniaturen.
- Budapest, Museum, Krönungsmantel 124, 623, 735.
- Burgeis-Marienbergl (Tirol), Abteikirche 133.
- Burgfelden (Schwaben), Kirche 132, 317, 708.
- Burgund, Burgundische Schule 71, 76, 78, 87, 99, 102, 103, 105, 111, 114, 119, 120, 137, 143, 713, 717, 719—721, 723.
- Busketos, griechischer Baumeister 83f., 716.
- Byzanz, byzantinisch 17, 23, 31—47, 49, 57, 58, 63, 64, 65, 67, 83, 87, 92, 94, 105, 111, 122, 132, 134, 136, 142, 145, 692, 696 bis 702, 704, 706, 707, 708, 715, 717, 723, 724, 727, 735, 739, 740, 741.
- Caen, St. Etienne 72, 380, 714.
- , Ste. Trinité 379, 714.
- Cagliari (Nekropole), Wandgemälde 13, 155, 691.
- Cahors, Kirche 101.
- Cambridge, Pembroke College, Evangeliar aus St. Edmond Bury 138, 647, 737.
- Cammin, Dom, Cordula-schrein 57.
- Canterbury 55, 286, 704.
- , Kathedrale 79, 80, 118, 119.
- Capua 107.
- , Kastell 86.
- Carcassonne, Kirche 101.
- Carennac (Lot), Kirche 497, 723.
- Carlisle, Kathedrale 80, 403, 716.
- Carmina Burana 141.
- Castel del Monte in Apulien 86, 367, 713.
- Cavallini, Pietro 135, 676, 740.
- Cenni siehe Cimabue.
- Centula bei Abbéville, St. Riquier 60, 61.
- , Salvatorkapelle 61.
- Champagne 98.
- Chantilly 66.
- Charente 723.
- Charlieu, Kirche 105, 111.
- Chartres, Kathedrale 101, 102, 103, 104, 105, 107, 111, 114, 131, 134, 143, 511—516, 520, 521, 722, 724, 725, 727, 731, Taf. XXVIII, XXIX.
- , —, Glasfenster 135, 136, 680, 681, 741.
- Chatsworth, Herzog von Devonshire, Aethelwold-Benedictionale 138, 632, 736.
- Chiaravalle, Zisterzienserkirche 86.
- Chichester, Kathedrale 118, 585, 731.
- Chios, Nea Moni 43, 45.
- Christliche Kunst 9—30.
- Chur, Domschatz, Reliquiar 59, 272, 704.
- Cimabue 131, 135, 146, 675, 739, 740.
- Citeaux 78, 140, 646, 737.
- Cividale, Dom, Sigwald-Platte 49—51, 105, 267, 703.
- , Dombibliothek, Egbert-Psalter 64, 306, 706.
- , Museum, Gebetbuch der hl. Elisabeth 144, 665, 739.
- , Sta. Maria della Valle 40, 105, 324, 708.
- Clemens v. Alexandrien 602.
- Clemens, Heiliger 131.
- Clermont-Ferrand, Notre Dame 73, 382, 385, 714.
- , —, Kapitell 724, 506.
- Cleve 53.
- Cluny 63, 68, 114, 119, 137, 140.
- , Abteikirche 67, 76, 77, 88, 363, 712, 713, 715.
- , Ochier-Museum, Relief (Reiterkampf) 119.
- , —, Kapitelle 104, 502, 723.
- Columban 50.
- Como, Broletto 87.
- , S. Abbondio 83, 84.
- , S. Fedele 86.
- Compostela siehe Santiago.
- Conan von der Bretagne 736.
- Conques, Sainte Foy 74, 101, 368, 713.
- , —, Figur des hl. Fides 125, 145.
- Corbeil, Kirche 102.
- Corbie (bei Amiens) 54, 56, 66, 298, 299, 706.
- , Heiltumsbücher 50.

- Corvey (an der Weser), Klosterkirche 61, 711, Taf. XIII.
- Cosmas Indicopleustes (Alexandrinischer Kaufmann) 700.
- Cremona, Dom 85, 86.
- Cutbercht, Schreiber 287, 705.
- Dante** 52, 146.
- Daphni bei Athen, Kirche 43, 44, 45.
- Darmstadt, Landesbiblioth., Hitda-Evangelium 65, 66, 137, 141, 319, 708.
- , —, Gero-Evangelium 64, 304, 706.
- Dehio 59, 74, 75, 82, 91.
- Deir Turmanin (Syrien), Säulenbasilika 25.
- Dér Amba-Schenute bei Sohag 28, 189, 191, 695, 696.
- Desiderius, Abt von Montecassino 737.
- Deutschland 87—97, 107 bis 117, 142, 657, 659, 702 ff., 712, 735, 740.
- siehe auch: niederrheinisch, niedersächsisch, oberrheinisch, rheinisch.
- Dietrich II., Erzbischof von Salzburg 739.
- Dietrich von Wettin, Bischof von Naumburg 730.
- Dijon 102.
- , St. Benigne 505, 724.
- , Bibl. Municipale, Bibel von Cîteaux 140, 646, 737.
- , —, Bibel von Cluny 137, 140.
- Disentis, Kirche 712.
- Dom Rupert 114, 555, 728.
- Doornyk siehe Tournai.
- Dresden, Palais im Gr. Garten, Madonnenfigur aus Otdorf 110, 554, 728, 732.
- Dublin, Trinity College, Evangelium aus Durrow 280, 281, 704.
- , —, Evangelium aus Kells 51, 282, 705, Taf. X.
- Duccio 131.
- Durand, Abt 100, 487.
- Dürer, Albrecht 54.
- Durham, Kathedrale 80, 123, 404, 407, 716.
- Eberbach** 96.
- Ebo, Erzbischof von Reims 706.
- Ebrach, Kloster bei Bamberg 90, 721, 730.
- Eburnant-Gruppe 64, 706.
- Eccelesius, Erzbischof von Ravenna 697, 698.
- Echternach 55, 64, 65, 66, 705, 710.
- Echternacher Meister 67, 710.
- Edessa (Mesopotamien), Kirchen 25.
- Eduard der Bekenner, König von England 736.
- Effmann, Wilhelm 60, 61.
- Egbert, Erzbischof von Trier, 64, 706, 707.
- Eichstätt 109.
- Eigika, Westgotenkönig 708.
- Eilbertus, Künstler der Pantaleonwerkstätte 127.
- Einhard 60, 63.
- El Bagawat, Grabkapelle 28.
- Elisabeth von Thüringen 144, 665, 739.
- Ellwangen, Stiftskirche 450, 710.
- Elsässische Schule 89.
- Ely, Kathedrale 79, 80, 118, 119, 402, 587, 716, 731.
- Enger 50.
- England 54, 72, 78, 80, 83, 117, 137, 141, 143, 647, 704, 705, 714, 722.
- Englisch-normannisch 716.
- Épernay, Bibl. Municipale, Ebo-Evangelium 54, 295, 706.
- Ephesus 21, 23.
- , St. Johannes 34.
- Erfurt, Dom, Kerzenträger 110, 549, 728.
- Escalada (León), San Miguel 62, 351, 711.
- Escorial, Codex Vigilanus 322, 708.
- Evangelienbuch Heinrichs II. 66.
- Esra, Herzenskirche 25.
- Essen 125, 142, 711.
- , Frauenstiftskirche 61, 62.
- , Münster 94.
- , Münsterschatz, Goldkreuze 125.
- , —, Goldmadonna 125, 345, 710.
- Etchmiadzin (Armenien), Gregorkirche 49.
- , Patriarchal - Bibliothek, Altsyrisches Evangelium 29, 53, 185, 695.
- Externsteine siehe Horn.
- Fastrada, Gemahlin Karls d. Gr. 61.
- Ferrara, Dom 83, 106, 107, 528, 726.
- Flandern, Grafen von 713.
- Flandrisch 143.
- Fleury, Schule 704.
- Floreffe, Bibel von 653, 732, 738.
- Florenz 46, 85, 145, 146, 740.
- , Accademia, Kreuzigung (Berlinghieri) 131, 672, 740.
- , —, Madonna 131, 146, 671, 740.
- , —, Magdalena 131, 146, 673, 740.
- , Baptisterium 85, 86, 410, 716.
- , Bibl. Laurenziana, Rabula-Codex 29, 187, 695.
- , Museo Nazionale, Agilulfhelm 57, 273, 704.
- , S. Miniato al Monte 85, 86, 411, 412, 716.
- , Sta. Chiara 740.
- , Sta. Croce 83.
- Flums 679, 741.
- Fonte, S. Giovanni 36.
- Fontenay (Côte-d'Or), Abteikirche 78, 397, 715.
- Formis (bei Capua), S. Angelo 132, 136, 644, 737.

- Fossanova, Zisterzienser-
kirche 86, 425, 717.
- Franken, fränkisch 49, 50,
90, 116, 141, 704, 709, 719.
—, siehe auch: mainfrän-
kisch.
- Fränkisch-germanisch 711.
- Frankfurt a. M., Salvator
61, 62.
- Frankl, P. 89.
- Frankreich, französisch 71ff.,
81, 82, 92, 99, 108, 111—114,
133, 139, 143, 144, 706,
713, 714, 715, 716, 721,
723, 724, 726, 737.
- Franziskus, Heiliger 145.
- Freckenhorst, Stiftskirche 93.
—, —, Taufstein 113.
- Freiberg i. Sa., Goldene
Pforte 111, 112, 560, 729.
- Freiburg i. Br., Museum,
Miniatur 658, 738.
- Freising 115.
—, Münster 90, 114, 722.
—, —, Steinkopf 553, 728.
- Freudenstadt, Kirche, Evan-
gelistenpult 117, 548, 728.
- Fridericus, Künstler der Pan-
taleonwerkstätte 127.
- Friedrich I. Taf. XXXVI,
732.
- Friedrich II. 21, 86, 106, 107,
713.
- Fulda 55, 62, 305, 346, 706,
711.
—, Michaelkapelle 59.
- Gabaon** 692.
- Gagik Arzruni, König 39,
699.
- Gallien 40, 49.
- Gelnhausen, Kaiserpfalz 98,
713.
—, Marienkirche 96, 459, 469,
720.
- Genoels-Elderen 56, 326, 709.
- Gent, Schloß 366, 713.
- Germanisch 40, 48, 49, 704.
- Germigny-des-Prés (bei Or-
léans), Kapelle 59, 349,
711.
- Gernrode, Stiftskirche 67,
92, 119, 356, 357, 712.
—, —, Hl. Grab 110, 119,
542, 727.
- Gero, Erzbischof von Köln
706.
- Gilabertus, Bildhauer 100,
102.
- Giotto di Bondone 46, 131,
135, 146, 742.
- Girona, Kapitellarchiv, Bea-
tus-Apokalypse 132, 137,
139, 638, 736.
- Gisela, Kaiserin 603, 733.
- Gloucester, Kirche 80.
- Godefroy de Claire 126, 734.
- Godescalc, Schreiber 53, 705.
- Goldbach (bei Überlingen),
Kirche 132, 707.
- Gorgonius 172, 693.
- Goslar, Kaiserhaus 98.
—, Neuwerkskirche 92.
—, Rathaus, Evangeliar
144, 666, 739.
- Gotha, Goldener Kodex 66.
Gottesfriede 68.
- Gottfried v. Kappenberg 729.
- Grado, Kirche 31.
- Graubünden 712.
- Gregor, Abt von St. Sever
737.
— I., der Große, Papst 341,
710, 738.
— VII., Papst 125.
— von Nazianz 700.
— von Nyssa 26.
— von Tours 48.
- Grenoble, Baptisterium 50,
266, 703.
- Griechenschulen im Westen
701.
- Grimvald, Abt von St. Gal-
len 706.
- Gröningen (bei Halberstadt)
556, 729.
- Gruomons, Bildhauer 107,
530, 726.
- Gurk, Dom, Wandmalereien
90, 134, 668, 739.
- Gurlitt, Cornelius 33.
- Gusdorf, Kirche 113.
- Halberstadt**, Dom 93, 145.
—, —, Apostelteppich 136,
743.
—, —, Engelteppich 136,
686, 741.
—, —, Karlteppich 136, 685,
741.
—, —, Triumphkreuz 111,
559, 729.
—, Liebfrauenkirche 92.
—, —, Chorschranken 110,
558, 729.
- Harald, König von England
736.
- Harzgegenden 109.
- Hastings 637, 736.
- Haupt, A. 58.
- Hauran (Syrien) 24.
- Hauterive 715.
- Hautvillier (bei Reims), Klo-
ster 54, 706, 709.
- Heidelberg, Heiligenberg-
kirche 61.
- Heinrich I., Kaiser 68.
— II., Kaiser 56, 66, 67, 68,
707, 708, 710, Tafel XII.
— IV., Kaiser 88.
— der Löwe 92, 111, 143,
729, Tafel XXXII.
— von Veldeke 141, 659,
739.
- Heisterbach, Zisterzienser-
abtei 95, 463, 720.
- Helena, Heilige 30.
- Helmershausen, Kloster 126.
- Hereford, Kirche 80.
- Heribert, Schreiber 707.
- Hermann, Landgraf von Thü-
ringen 144, 664, 739.
- Herrad von Landsberg 141,
739.
- Hersfeld, Klosterkirche 62,
84, 96, 434, 435, 718.
- Hierapolis 26.
- Hildebold, Bischof von
Worms 712.
- Hildegard von Bingen 661,
738, Taf. XLIII.
- Hildesheim 124, 125, 128,
142.
—, Dom 134.

- Hildesheim, Dom, Christus-leuchter 124.
 —, —, Erztüren 109, 110, 124, 130, 342, 343, 710.
 —, —, Taufbecken 124, 605, 733.
 —, Domschatz, Albani-Psalter 138, 143.
 —, —, Bernward-Evangeliar 142, 321, 708.
 —, —, Ratmann-Missale 143, 655, 738.
 —, —, Scheibenkreuze 126, 602, 733.
 —, St. Godehard 92, 446, 718.
 —, —, Tympanon 110, 557, 729.
 —, Magdalenenkirche, Leuchter 124.
 —, St. Michael 67, 92, 133, 358, 359, 710, 712.
 —, —, Chorschränken 110.
 Hildesheimer Schule 654, 655.
 Hirsau 88, 90, 92, 114, 137, 712.
 —, Aureliuskirche 719.
 —, St. Peter u. Paul 88.
 Hitda von Meschede, Äbtissin 65, 137, 141, 319, 708, Hocheppan (bei Bozen), Schloßkapelle 123, 133, 651, 738.
 Höchst a. Main 55.
 —, St. Justinus 60.
 Holkham Hall, Slg. Lord Leicester, Weingartner-Manuskript 663, 739.
 Holland 93.
 Honorius, Kaiser 36.
 Horn (Teutoburger Wald), Externsteine 113, 118, 546, 728.
 Hornhausen (Niedersachsen) 703.
 Hortus deliciarum der Herad von Landsberg 141, 739.
 Hrosvölgur 48.
 Hugo, Abt von Cluny 76.
 Hylestad 118, 583, 731.
 Imad, Bischof 718.
 Ingelheim, Kaiserpfalz 52, 62.
 Innichen, Kirche, Kreuzigung 728, Taf. XXXI.
 Iren, irisch, Irland 29, 49, 51, 138, 704, 705, 728.
 Isaura (Kleinasien) 26.
 Isidor von Milet 697.
 Islam 39.
 Isle-de-France 79, 99, 101, 119, 714.
 Issoire, St. Paul, Kapitell 507, 724.
 Italien, italienisch 62, 82, 83, 84, 86, 87, 103, 105, 111, 114, 115, 128, 131, 134, 135, 136, 140, 144, 145, 703, 732.
 —, siehe auch: Lombardei.
 Jacobus Monacus 701.
 Jakobus, Apostel 721.
 Jerusalem 30.
 —, Anastasiskapelle 18.
 —, Grabeskirche 16, 721.
 —, Zionskirche 30.
 Josephs-Meister 111.
 Jumièges 68, 137, 138.
 —, Notre Dame 71, 73, 78, 80, 377, 714.
 Junius Bassus, Sarkophag des 22.
 Justinian, Kaiser 31, 34, 37, 40, 41, 697, 698, 699, 700.
 Kairo, Koptisches Museum, Giebelbruchstück 190, 696.
 Kaisergewänder, Sizilien 12, bis 13. Jh. 47.
 Kalat-Semân (Syrien), Kloster 25, 180, 694.
 Kalb Luzeh (Syrien), Basilika 25.
 Kappadokien 44.
 Kappenberg, Barbarossakopf 125, 732, Taf. XXXVI.
 Karald, Schreiber 707.
 Karl der Große 52, 53, 58 ff., 712, 734, 741.
 Karl der Kahle 56, 292, 293, 705, 706, 709.
 Karlsruhe, Landesbibliothek, Speyerer Domevangeliar (Bruchsalensis) 143, 144, 660, 739.
 Karolingische Kunst 48 ff., 124, 137, 138, 702—711.
 Kastilien 119, 736.
 Katalonien, katalonisch 81, 132, 139, 140.
 Katalonische Schule 137, 737.
 Kells 282, 705.
 Kiew, Akademiemuseum, Panteleimon-Ikone 42, 242, 701.
 Kilpeck (Herefordshire), Kirche 117, 584, 731.
 Kindaswinth, Westgoten-könig 708.
 Kleinasien 26, 34, 695.
 Klosterneuburg, Altar 126, 127, 619, 734 f.
 Kluniazenser-Orden 71, 76, 81.
 Knechtsteden, Klosterkirche 94, 133, 447, 718.
 Koblenz, St. Kastor 62.
 Kodscha Kalessi, Basilika 26.
 Köln a. Rh. 65, 97, 113.
 —, Diözesanmuseum, Bogenschildenstoff 224, 699.
 —, Dom 61.
 —, Domschatz, Dreikönigsschrein 125, 126, 127, 616, 617, 734, Tafel XXXVIII.
 —, Groß St. Martin 94, 456, 719.
 —, Kunstgewerbemuseum, Elfenbeinkamm 56, 332, 709.
 —, —, Buchdeckel 732, Taf. XXXV.
 —, Maria Lyskirchen 737.
 —, Pantaleonwerkstätte 127.
 —, Priesterseminar, Evangeliar 142, 630, 735.
 —, St. Aposteln 94.
 —, St. Gereon 96, 141, 142, 318, 454, 458, 461, 708, 718.

- Köln a. Rh., St. Kunibert 134, 136, 684, 741.
 —, St. Maria im Kapitol 94, 95, 143, 438, 718.
 —, —, Plektrudisgrabstein 143.
 —, St. Pantaleon 94.
 —, —, Maurinusschrein 126, 734, Taf. XXXVII.
 —, St. Ursula, Schiefertafeln 145.
 Köln-Deutz, Pfarrkirche, Heribertschrein 125, 126, 127, 612, 614, 734.
 Kölner Schule 126, 137, 139, 142, 708, 735, 736.
 Komburg, Stiftskirche 124.
 —, —, Antependium 607, 733.
 Königshalle d. Westgoten 62.
 Königslutter, Benediktinerkirche 92, 468, 470, 720.
 Konrad II., Kaiser 88, 717.
 Konstantin, Kaiser 11 ff., 16, 18, 21, 31, 692, 693, 723, 738.
 Konstantina, Tochter Konstantins 21, 692.
 Konstantinopel 22, 31, 34, 38, 39, 699.
 —, Apostelkirche 34, 43.
 —, Chorakirche (Kachrije Djami) 43, 45, 46, 233, 700.
 —, Grabeskirche Konstantins 16.
 —, Hagia Irene 34, 205, 697.
 —, Hagia Sophia 32—34, 37, 43, 44, 697, Taf. IV.
 —, Hagios Sergios und Bakchos 31, 32.
 —, Kilisse-Djami 43.
 —, Kirche des Johannes Studios 31.
 —, Mausoleum 18.
 —, Nea 44.
 —, Ottomanisches Museum, Verkündigungengel 38, 221, 699.
 —, Pantokrator (Zeirek Djami) 43.
 —, Studionkloster 40.
 Konstanz 87.
 Kopenhagen, Nationalmuseum, Antependium aus Lysbjerg 611, 733.
 Koptisch 27, 28, 695, 696, 699.
 Kraus, F. 17.
 Kremsmünster, Stift, Tas-silokelch 50, 271, 704.
 Kühn, Herbert 48, 49, 51.
 La Charité sur Loire, Ste. Croix 371, 713.
 Landshut, Kloster Seligen-thal 626, 735.
 Langobarden, langobardisch 29, 49, 62, 105, 123, 703.
 Langres, St. Mammès 76, 78, 375, 713.
 Laon (Aisne), Notre Dame 72, 90, 97, 102, 400, 401, 713, 720, 731.
 Larnaka (Cypern), Panagia Angeloktistos 44.
 Laurentius, Hl. 210, 697.
 Leipzig, Stadtbibliothek, Erzengel Michael 56.
 Le Mans, Kirche 76.
 Leo III., Papst 47, 259, 702, 734.
 León (Könige) 708.
 León, Kathedrale 120.
 —, S. Isidoro 81.
 Le - Puy - en - Velay, Notre Dame 75, 386, 714.
 Lessay (Manche), Abteikirche 398, 715.
 Leyden, Prudentiushandschrift 139.
 Leyre (Navarra), S. Salvador 472, 721.
 Lille 733.
 Limburg a. d. Haardt 84, 89.
 Limburg a. d. L., St. Georg 97, 369, 713, Taf. XXII.
 Limoges 126, 128, 137, 139, 141, 143, 608, 733, 734, 738.
 Lincoln, Kirche 81, 118.
 Lindisfarne (Northumberland) 51, 285, 705.
 Liuthard-Gruppe 55, 65, 706, 707, 709.
 Logroño siehe Nájera.
 Loire-Schulen 73, 76.
 Lombardei 40, 55, 82, 84, 85, 86, 87, 106, 107, 141, 708, 717, 726, 728.
 London, British Museum, Bibel von Floreffe 141, 653, 738.
 —, —, Bischofsstab 601, 733.
 —, —, Diptychonflügel 38.
 —, —, Elfenbeintafel 223, 699.
 —, —, Evangeliar aus Lindisfarne 51, 285, 705.
 —, —, Liber vitae aus Newminster 138, 633, 736.
 —, —, Psalter (Cotton Tiberius) 138, 635, 736.
 —, —, Psalter (Cotton Vespasian) 55, 286, 705.
 —, —, Psalter Heinrichs des Löwen 143.
 —, —, Psalter (Harley) 138, 736, Taf. XL.
 —, —, Schachfigur 598, 732.
 —, Victoria and Albert Museum, Elfenbeinrelief 596, 732.
 Lorch a. Rh., Kloster 53, 56, 327, 709.
 — (Württemb.), ehemalige Klosterkirche St. Maria 451, 719.
 Lorsch (Rheinhessen), Kloster 57.
 —, sog. Torhalle (Michaelskapelle) 55, 57, 58, 62, 347, 348, 711.
 Lothringen 126.
 Lübeck, Dom 92.
 Lucca, Dom 86, 107, 530, 533, 726, 727, 740.
 —, S. Frediano 86.
 —, S. Martino 86, 533, 727.
 —, S. Michele 84, 86.
 —, Sta. Maria Forisportam 106.
 Lukas, Evangelist 42, 707.
 Lund, Dom 79, 114, 408, 409, 716.

- Lüttich, Archäologisches Museum, Madonna 114, 555, 728.
—, Bartholomäuskirche, Taufbecken 125, 604, 733.
Lütticher Schule 139.
Luxeul, Heiltumsbücher 50.
Lyngsjö (Schweden), Taufstein 582, 731.
Lysbjerg 611, 733.
Maas-Schule 114, 126, 127, 139, 733, 734, 738.
Maastricht, S. Servatius, Schrein 126, 613, 728, 734.
Magdeburg, Dom St. Mauritius 93, 111, 467, 709, 720.
Mailand 55, 710.
—, Loggia dei Mercanti 87, 197.
—, S. Ambrogio 84, 86, 105, 325, 415, 708, 716.
—, —, Wolvinus - Antependium 56, 338, 708, 710.
—, S. Nazaro, Silberreliquiar 177, 694.
Mainfränkischer Kreis 144.
Mainz 114, 739.
—, St. Alban 61, 62, 732.
—, Diözesan-Museum, Relieffigur 574.
—, Dom 85, 88, 91, 96, 719, Taf. XXI.
—, —, Lettnerrelief 571, 574, 730.
—, Pfälzisches Museum, Giselaschmuck 122, 603, 733.
Majolus, Kluniazenser - Abt 76.
Malmesbury, Kirche 118.
Manchester, Swanhild-Evangeliar 142.
Marburg a. d. L., Elisabethkirche 98.
—, —, Elisabeth-Schrein 127.
—, Museum, Kapitell aus Fulda 348, 711.
Maria Laach, Abteikirche 85, 96, 442, 718, 719.
Marmoutiers 705.
Martin du Gard, Roger 73.
Martorana, Kirche 45.
Mathilde, Äbtissin in Essen 711.
Maulbronn, Zisterzienserabtei 90, 93, 462, 466, 720.
Mauriac, Kirche 101.
Maximian, Bischof 215, 696, 697, 698.
Meinwerk, Bischof von Paderborn 712, 718.
Meister Bonanus aus Pisa 107, 528, 726.
— des Naumburger Lettnerers 114, 730.
— Gilabertus 722.
— Gislebertus 723.
— Mateo 119, 131, 721, 731.
— Nicolaus 106, 726.
— Wibert von Aachen 732.
— Wilhelm 105, 106, 526, 726.
Menas, Heiliger 27.
Menasstadt, Arkadiusbasilika 31.
Merowingisch 703, 704.
Merseburg 109.
—, Dom, Grabplatte König Rudolfs 541, 727.
Mesopotamien 25, 28, 29.
Messina 717.
Metz 53, 54, 55, 56, 706, 709.
—, St. Peter 60.
Metzer Schule 54, 328, 709.
Michael, Erzengel (St. Gilles) Taf. XXVII.
Minden 65.
—, Dom 93, 437, 718.
Miniaturen 49, 135, 143, 706, 731.
—, s. auch: Buchmalerei.
Mistra (Peloponnes) 45, 260, 702.
—, Evangelistria, Kapitell 229, 699.
—, Peribleptoskirche 46.
Mittelrheinisch 134, 144, 661, 719, 720, 739.
Modena, Dom 84—86, 105, 106, 420, 421, 526, 527, 531, 717, 726, 727.
Moissac, St. Pierre 100, 106, 119, 139, 388, 715, 721, 722, 723.
Moissac, St. Pierre Grabstein 487, 722.
—, —, Mittelpfeiler d. ehem. Westportals 100, 490.
—, —, Relief (Heimsuchung) 100, 491, 722.
—, —, Sarkophag 49, 267, 703.
—, —, Tympanon 100, 101, 123, 137, 488, 722, 723, 727, 731.
Monreale, Dom 45, 87, 247, 248, 429, 430, 701, 717, 740.
—, —, Bronzetür 107, 124, 529, 726.
—, Benediktinerkloster 429, 430, Taf. XIX.
Mont-St.-Michel, Abteikirche 71, 378, 714.
Monte Cassino 141.
Montmorillon (Vienne), Kirche 133.
Montoire, Kirche 133.
Moskau, St. Nikolaus, Chludowpsalter 40, 65, 140.
Mozarabisch 137, 708, 736, 737.
München, Nationalmuseum, Antependium Ottos II. 67.
—, —, Elfenbeinrelief (Christus vor Pilatus) 334, 709.
—, —, Kunigundenschrein 57.
—, —, Mitra aus Seligenthal 626, 735.
—, Residenzmuseum, Staurothek 47, 255, 702.
—, Staatsbibliothek, Aldersbacher Musica 141.
—, —, Carmina Burana 141, 656, 738.
—, —, Codex Aureus aus St. Emmeram 54, 55, 57, 66, 298, 299, 336, 706, 710.
—, —, Elfenbeinrelief (Kreuzigung) 56, 330, 709.
—, —, Evangeliar Ottos III. 65, 142, 312, 313, 707, Taf. XI.

- München, Staatsbibliothek, Gebetbuch der Hl. Hildgard 141, 143, 661, 739.
 —, —, Lombardischer Psalter 141.
 —, —, Orationale 649, 738.
 —, —, Perikopenbuch aus Salzburg 66, 629, 735.
 —, —, Perikopenbuch aus St. Erentraud in Salzburg 143, 737, Taf. XLII.
 —, —, Perikopenbuch Heinrichs II. 65, 66, 314, 315, 707.
 —, —, Psalter 664, 739.
 —, —, Sakramentar aus Fulda 55, 305, 706.
 —, —, Sakramentar Heinrichs II. 56, 66, 142, 708, Taf. XII.
 —, —, Silberner Buchdeckel (Gregor d. Gr.) 125, 341, 710.
 —, —, Uta-Evangeliar 125, 142, 320, 708.
 Münster (Graubünden) 712.
 Münster i. W., Dom 93, 113, 562, 729.
 —, —, Kruzifix 113, 552, 728.
 Münstermaifeld, Martinskirche 460, 720.
 Murbach, Klosterkirche 448, 719.
 Müstail a. d. Albula (Graubünden), St. Peter 60, 354, 712.
 Nájera (Logroño), Sta. Maria La Real, Madonna 119, 592, 732.
 Naranco, Sta. Maria de, siehe Oviedo.
 Naumburg a. S., Dom 114.
 —, —, Figuren im Westchor 111, 112, 113, 575—577, 729, 730.
 —, —, Lettnerreliefs 112, 113, 571, 575, 730.
 Nazianz (Kleinasion) 26.
 Neapel, S. Gennaro 152, 691.
 Neuenburg (Neuchâtel), Schloß 364, 713.
 Neuss, St. Quirin 95, 96, 457, 719.
 Nevers, St. Etienne 74, 81.
 Newminster 138, 633, 736.
 New York, Bibl. Pierpont Morgan, Missale des Abtes Berthold von Weingarten 131, 144, 662, 739.
 Nicolaus von Verdun 122, 126, 127, 133, 135, 143, 618, 619, 725, 734, 735, 739.
 Nideggen, Kirche 134.
 Niederländisch 621.
 Niederrhein, niederrheinisch 93, 109, 113, 706, 719.
 Niedersachsen, niedersächsisch 90, 93, 128, 143, 144, 654, 655, 720.
 Nikäa, Koimesiskirche 43.
 Nikephorus III. Botaniates, Kaiser 700.
 Nisibis (Mesopotamien) 25.
 Nordafrika 23, 694.
 Normandie, Normannen, normannisch 63, 71, 78, 80, 83, 88, 95, 99, 115, 117, 118, 712, 714, 715, 716, 728, 731.
 Normannisch-englisch 719.
 Norwich, Kathedrale 80, 406, 716.
 Noyon, Kirche 76.
 Nürnberg, Burgkapelle 90.
 —, German. Museum, Grabfigur Graf Sayn 112.
 —, Sebalduskirche 90, 471, 720.
Obazine 123.
 Oberrhein, Oberrheinische Schule 87, 88, 90, 114, 658, 660, 719, 730.
 Odo von Metz 58, 711.
 Olite (Navarra), San Pedro 474, 721.
 Orange, Kirche 713.
 Orcival (Puy-de-Dôme), Kirche 383, 384, 714, 721.
 Orléans, Kathedrale 71.
 Orléansville, Basilika 24.
 Orvieto, Capitano 87.
 Osebergsschiff 704.
 Oslo, Museum, Türen aus Hylestad 118, 583, 731.
 —, Universitätsmuseum, Schnitzerei vom Osebergsschiff 52, 274, 704, 732.
 Osnabrück 93.
 Ostelbische Ordenskirchen 92.
 Österreich 90, 719.
 Ostfränkisch 704.
 Ostrom, Oströmer 42, 49.
 Otterberg, Kirche 90.
 Ottmarsheim, Kirche 710.
 Ottonische Kunst 48ff., 96, 109, 113, 125, 130, 131, 132, 136, 137, 141, 142, 707, 712, 726, 727.
 Otto I., der Große 63, 64, 67, 68, 709.
 — II. 707, 712.
 — III. 64, 67, 68, 142, 699, 707.
 — IV. 616, 734.
 Otdorf 110, 554, 732.
 Ourscamp, Abtei 123, 620, 735.
 Oviedo, Sta. Maria de Naranco 62, 346, 350, 711.
Paderborn, Dom 93, 113, 445, 563, 718, 729.
 —, —, Bartholomäuskapelle 67, 93, 712, Taf. XIV.
 —, Domschatz, Abdinghofer Reliquienschrein 126, 140, 606, 733.
 Padua, Arenakirche 46.
 Palästina, palästinisch 30, 692, 697, 699, 701.
 Palastschule, Niederrhein. (Aachen) 53, 58, 66, 294, 706, 708.
 Palermo 735.
 —, Capella Palatina 45, 87, 431, 717.
 —, S. Giovanni degli Eremiti 428, 717.
 Pantanassa, Kloster 702.
 Parenzo, Basilika 37, 203, 697.

- Paris 128.
 —, Bibl. Nat., Apokalypse aus St. Sever 140, 639, 641, 737.
 —, —, Ashburnham-Pentateuch 28, 186, 695.
 —, —, Bibel aus Kloster Rosas 140.
 —, —, Bibel Karls des Kahlen 292, 293, 329, 705, 709.
 —, —, Codex Sinaiticus 65, 237, 700.
 —, —, Codex Sinopensis 35.
 —, —, Echternacher Evangeliar 284, 705.
 —, —, Evangeliar aus St. Médard 53, 291, 705.
 —, —, Evangeliar Franz II. 55.
 —, —, Godescalc-Evangeliar 288, 290, 705.
 —, —, Gregorhandschrift 41, 44, 105, 236, 700.
 —, —, Homilien des Chrysostomus 239, 700.
 —, —, Kreuzigung, Elfenbeinrelief 331, 709.
 —, —, Lectionar aus Limoges 141, 143, 652, 738.
 —, —, Lothar-Evangeliar 54.
 —, —, Metzger Evangelistar 328, 709.
 —, —, Psalter Cod. Graec. 139: 18, 19, 41, 162, 238, 692, 700.
 —, —, Sakramentar aus Gellone 50, 279, 704.
 —, —, Sakramentar aus Metz 54, 300, 301, 706.
 —, —, Sakramentar aus St. Gereon 66, 141, 142, 318, 708.
 —, —, Skizzenbuch des Villard de Honnecourt 136, 688, 741.
 —, —, Louvre, Ikone 42, 243, 701.
 —, —, Silberrelief 47, 256, 702.
 —, —, Triptychon von Harbaville 47, 701, Taf. IX.
- Paris, Musée de Cluny, Li-mousiner Email 608, 734.
 —, —, Recceswinth - Krone 50, 270, 704.
 —, —, Retabel Heinrichs II. 47, 67, 125, 339, 710, 727.
 —, —, Sternkasten 47, 253, 702.
 —, —, Notre Dame, Porte Ste. Anne 102, 518, 725.
 —, —, Ste. Chapelle, Apostelfiguren 112.
 Parma, Baptisterium, Figuren 84, 86, 106, 534, 727.
 —, —, Dom 82, 85, 106, 419, 424, 426, 717.
 —, —, Relief der ehem. Kanzel 106, 107, 531, 726.
 —, —, Domplatz 426, 717.
 Parthenay le Vieux, Kirche, Tympanon 495, 723.
 Paulinzelle, Klosterkirche 85, 441, 718.
 Paulus, Heiliger 27.
 Paulus-Typus 20, 692.
 Pavia, S. Michele 85, 417, 423, 717.
 —, —, S. Pietro in Ciel d'oro 85.
 Perge (Kleinasien) 31.
 Périgueux, St. Front 74, 75, 393, 715.
 Perschen, Kirche 133.
 Persien 39, 699.
 Perugia, Brunnen 727.
 Peterborough, Kathedrale 79, 80, 405, 716.
 Petersberg (bei Halle), Kirche 712.
 Petrossa (Ungarn), Schatz 51.
 Petrus, illyrischer Priester 692.
 Petrus, Presbyter (Ravenna) 703.
 Petrus-Typus 20, 692.
 Piacenza, Dom 85, 726.
 Picardie 95.
 Pinder, W. 729, 730.
 Pisa 107, 108, 146.
 —, Baptisterium 84, 86, 108, 535, 536, 727.
- Pisa, Campanile 84, 86.
 —, Dom 82, 84, 85, 86, 87, 108, 131, 413, 414, 726, Tafel XVIII.
 Pisano, Giovanni 727.
 —, Nicolo 106—108, 120, 535—537, 727.
 Pistoia, St. Andrea 107, 530.
 —, S. Giovanni Forcivitas 84, 86.
 Poitiers, Baptisterium 50, 266, 703.
 —, Notre Dame 74, 81, 392, 395, 715, 724.
 —, —, Glasfenster 136, 683, 741.
 —, St. Hilaire 76, 391, 715.
 Poitou 74, 81, 93, 101, 118, 715, 721, 737.
 Polen 83.
 Pompeji, Wandmalereien 12.
 Pomposa (bei Ferrara) Sta. Maria 83, 418, 717.
 Pontigny, Kirche 78, 90.
 Poppo, Erzbischof von Trier 717.
 Porter, E. Kinsley 55, 81, 82, 119, 724.
 Prag 142.
 —, Universitätsbibliothek, Wyschegrader Evangeliar 142.
 Prämonstratenser - Klosterkirche 447, 718.
 Provence, provenzalisch 76, 102, 103, 114, 693, 708, 724, 726.
 Prüfening (bei Regensburg), Wandgemälde 133, 141, 650, 738.
- Quedlinburg, Dom, Äbtissinnengrabstein 110, 543, 728.
 —, Schatzkammer d. Schlosskirche, Knüpfeppich 136, 687, 741.
 —, Stiftskirche 82, 440, 718.
 Quintanilla de las Viñas (Burgos), Eremitenkapelle 268, 703.

- Rabula, Kalligraph 695.
Ramiro I., 711.
Ratger, Abt in Fulda 62.
Rathgens, Hugo 94, 95.
Ratzeburg, Dom 92.
Ravello, Kirche, Erztüren 124.
Ravenna 30, 36, 38, 58, 83, 696, 711.
—, S. Apollinare in Classe 31, 201, 202, 697.
—, —, Eleucadius-Ziborium 49, 265, 703.
—, —, Theodorus - Sarkophag 38, 220, 699.
—, S. Apollinare Nuovo 35, 37, 211, 216, 217, 698.
—, S. Giovanni in Fonte, Taufkapelle 36, 698, Taf. VI.
—, Kapelle der Galla Placidia 36, 210, 697.
—, Grabmal Theoderichs des Großen 49, 264, 703.
—, Metropolitankirche (Dom), Kathedra des Bischofs Maximian 30, 39, 56, 194, 696.
—, Museo Nazionale, Sarkophagfragment 38, 220, 699.
—, S. Vitale 32, 37, 39, 58, 204, 213, 215, 697, 698.
Recceswinth, Westgotenkönig 50, 704, 708.
Regensburg 65, 66, 115, 125, 128, 141, 142, 710, 735.
—, Alte Kapelle 61.
—, Dom 90.
—, St. Emmeram 60, 90, 115, 130, 710.
—, —, Kentaur 567, 730.
—, —, Thronender Christus, Steinplatte 109, 540, 726, 727.
—, —, Tragaltärchen des Kaisers Arnulf 57.
—, St. Jakob (Schottenkirche) 111, 115, 452, 545, 719, 728.
—, Krakauer Evangelienbuch Heinrichs IV. 142.
—, Niedermünster 708.
Reginward, Abt von St. Emmeram, Regensburg 727.
Reichenauer Gruppe 64, 65, 142, 706, 707, 710.
Reichenau-Niederzell, Kirche 60, 133.
Reichenau-Oberzell, St. Georg 61, 65, 66, 130, 131, 132, 316, 353, 707, 712.
Reims 57, 108, 112, 709, 710, 729.
—, Kathedrale 103, 111, 117, 522, 523, 725, Taf. XXX.
—, St. Remi 71, 72, 84, 376, 714.
Reimser Schule 54.
Reiner von Huy 124, 126, 139, 604, 733.
Rhein 49.
Rheinfränkische Schule 739.
Rheinisch, rheinische Kunst, Rheinschule 127, 143, 718, 737.
—, siehe auch: Mittelrheinisch.
Riddagshausen 93, 143, 654, 738.
Ripoll (Katalonien) 708.
—, Sta. Maria 708.
—, —, Portal 589, 731.
—, —, Reliefwand 119, 139.
Robert, Abt in Jumièges, später Bischof in London 138, 634, 736.
Rochester, Kirche 118, 119.
Roger von Helmershausen 126, 140, 733.
Roger II., Normannenkönig 45, 717, 735.
Rom 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 23, 36, 38, 41, 44, 82, 83.
—, Biblioteca Vaticana, Donizo-Handschrift 142.
—, —, Buchdeckel (Elfenbeindiptychon) aus Lorch 56, 327.
—, — Farfa-Bibel 137, 140, 323, 708.
Rom, Biblioteca Vaticana, Homilien des Jacobus Monachus 41, 241, 701.
—, —, Josuahandschrift 18, 35, 160, 161, 692.
—, —, Kosmas-Codex 235, 700.
—, —, Menologium Basilios' II. 41, 65, 240, 700.
—, —, Sakramentarium Gelasianum 277, 704.
—, Alte St. Peterskirche 16, 17, 20.
—, Gruft an der Via Latina, Wandgemälde 20, 163, 692.
—, Katakomben des Callixtus 12, 155, 692.
—, — der Comodilla 38, 218, 698.
—, — der Domitilla 12, 153, 691.
—, — des Petrus und Marcellinus 12, 19, 20, 154, 163, 691, 692.
—, — der Priscilla 13, 154, 691.
—, — der Vigna Massimo 19, 151, 691.
—, Lateran-Baptisterium 18, 20, 165, 693.
—, Museo Cristiano delle Terme, Lehrender Christus 14, 174, 694.
—, Museo Laterano, Der gute Hirte 14, 694, Taf. II.
—, —, Sarkophage 14, 21, 22, 170, 693.
—, Prätextat-Katakomben 693.
—, S. Clemente, Wandgemälde 123, 131—133, 136, 645, 737.
—, S. Cosmas e Damiano 36, 37, 212, 698.
—, S. Giovanni in Laterano, Mosaiken 20.
—, S. Lorenzo fuori le mura 159, 692.
—, S. Paolo f. l. m. 16, 20, 87.
—, —, Kloster, Bibel von S. Callisto 54, 55.

- Rom, S. Prassede, Zenokapelle 44.
- , Sta. Costanza 18, 20, 158, 164, 166, 692, 693.
- , Sta. Maria in Trastevere 134, 135, 676, 740.
- , Sta. Maria Maggiore 17, 20, 36, 135, 157, 168, 169, 677, 692, 693, 740.
- , St. Peter, Sakristei, *Dalmatica* Leos III. 47, 259, 702.
- , Sta. Pudenziana, Mosaiken 20, 30, 167, 693.
- , Sta. Sabina 17, 30, 692, Taf. I.
- , —, Holztür 196, 696.
- , Vatikan, Museo Cristiano, Elfenbeindiptychon aus Lorch 56, 327, 709.
- , —, Prunksarkophag 21.
- , —, Sancta Sanctorum, Reliquienkreuz 47, 254, 702.
- , —, —, Verkündigungsstoff 28, 184, 695.
- Rosas, Katalonisches Kloster 140.
- Rossano, Bischöfl. Bibl., Evangelienhandschrift 35, 54, 65, 208, 209, 697.
- Rouen, Bibl. Municipale, Missale des Robert von Jumièges 138, 634, 736.
- , Musée Secq des Tournelles, Gitter von Ourscamp 123, 620, 735.
- Rudolf von Schwaben, deutscher König 541, 728.
- Ruodprecht, Schreiber 64, 706, 707.
- Ruprich-Robert, H. 81
- Rusapha (Mesopotamien), Kirche 25, 181, 694.
- Rusuti, Filippo 740.
- Rußland 83.
- Ruthwell 118.
- Ruvo (Apulien), Kathedrale 87.
- Ruweha, Bizzoskirche 25.
- Sachsen 79, 88, 91, 92, 93, 109, 110, 111, 118, 729, 739.
- Sagalassos 31.
- Saint-Benoît sur Loire, Abteikirche 80, 373, 389, 713.
- Saint-Denis 101, 102, 104, 126, 702, 714.
- , Abteikirche (Stiftung des Sugerus) 72.
- , —, Tympanon 101, 510, 724.
- , —, Schatz des Abtes Sugerus, Porphyrvase 128.
- Saint-Gilles, Kirche 76, 103, 508, 724, 726, Taf. XXVII.
- Saint-Martin de Boscher-ville, Abteikirche 381, 714.
- Saint-Michel-d'Entraigues 504, 723.
- Saint-Nectaire, Kirche, Kapitell 507, 724.
- Saint-Omer, Schule, 139, 732.
- Saint-Savin sur Gartempe, Kirche 390, 715.
- , Wandgemälde 132, 642, 737.
- Saint-Sever (Gascogne) 140, 639—641, 737.
- Saintonge 81, 714.
- Salamanca, Alte Kathedrale 81, 82, 475, 476, 721.
- Salier 125.
- Salona, Kirche 31.
- Saloniki, Demetriuskirche 31, 38, 200, 219, 697, 699.
- , Hagia Sophia 34, 44.
- Salzburg 65, 66, 67, 629, 735.
- , Dom 90.
- , Nonnberg-Kloster, Faltstuhl 599, 732.
- , —, Wandgemälde 133, 650, 738.
- , Perikopenbuch aus St. Erentraud 141, Taf. XLII.
- , Stiftsbibliothek St. Peter, Antiphonar 137, 140, 143, 648, 649, 737.
- Salzburger Schule 143, 737.
- Salzburg-Regensburger Reihe 133.
- Sanahín (Armenien), Klosterkirche 230, 699.
- Sanguesa (Navarra), S. Maria La Real 478, 721.
- Sankt Gallen, Kloster 56, 61, 62, 64, 706.
- , Stiftsbibl., Evangeliar Nr. 51: 51, 283, 705.
- , —, Goldener Psalter 55, 302, 707.
- , —, Leges barbarorum 50, 51, 278, 704.
- , —, Tuotilotafel 56, 333, 709.
- Sant' Angelo in Formis, Wandgemälde 132, 136, 644, 737.
- Santiago di Compostela, Kathedrale 81, 82, 99, 119, 131, 481, 482, 590, 591, 721, 731.
- Santo Domingo de Silos, Pfeilerrelief 118, 119, 120, 130, 588, 722, 731.
- St. Edmond Bury 647, 737.
- Schenute, Abt des weißen Klosters 24, 27, 189, 694.
- Schenute-Kloster bei Sohag siehe Dér Amba-Schenute
- Schola Palatina siehe Palastschule Karls d. Gr.
- Schwaben 88, 90, 115.
- Schwarzrheindorf, Doppelkapelle 94, 133, 143.
- Schweiz 103.
- Segovia, Tempelritterkirche Vera Cruz 477, 721.
- Seidenweberei 46, 695.
- Seligenthal, Kloster bei Landshut 626, 735.
- Senlis, Kathedrale 102, 107.
- , —, Marienportal 517, 519, 725.
- Sens, Kathedrale, Glasfenster 136, 682, 742.
- , Kathedralschatz, Kopftischer Stoff 27, Taf. III, 2
- , —, Tauben- u. Greifenstoff 258, 702.
- Shakka, Römische Basilika 24.

- Siegburg, Pfarrkirche, Anno-schrein 124, 127.
- Siena 146.
- , Dom, Kanzel 108, 537, 727.
- , Domopera, Madonna 131, 145, 146, 670, 740.
- Sigwald, Patriarch 703.
- Simeon Stylites 25, 694.
- Sinai 24.
- Siponto, Sta. Maria 87, 427, 717.
- Siricius, Bischof von Rom 693.
- Sitten (Schweiz), Museum, Truhe 123, 622, 735.
- Sivrihissar, Kirche 26.
- Sizilien 42, 44, 47, 125, 701, 702, 717.
- Slavenländer 46.
- Soest, Retabel 145.
- , St. Maria zur Höhe 134, 135, 669, 740.
- , St. Patroklos (Dom) 93, 444, 718.
- Sohag 189, 191, 695.
- Soissons, St. Médard 53, 291, 705.
- Solnhofen, Klosterkirche Kapitell 539, 727.
- Solothurn, Hornbacher Evangelienbuch 64.
- Soria, S. Domingo 81, 473, 721.
- Souillac, Abteikirche 100, 490, 722.
- , —, Relief (Jesaias) an der Portalwand 100, 493, 722.
- Southwell, Münster, Türsturz 275, 704.
- Spalato, Diokletianspalast 694.
- Spanien 62, 81, 82, 83, 99, 119, 136, 137, 141, 144, 736.
- Speyer 79, 82, 85, 88, 143.
- , Dom 68, 88, 91, 432, 433, 439, Taf. XX.
- , —, Konrad-Bau 714.
- Speyer, Domschatz, Weihwasserkessel 600, 732.
- Spoletto, S. Pietro 106.
- Stablo (Stavelot), Malerschule 126, 738.
- , Tragaltar a. d. Kloster 609, 733.
- Stavelot siehe Stablo.
- Stein a. Rh. 87.
- Steinbach (im Odenwald), Basilika 60.
- Stephan Harding, Abt von Cîteaux 737.
- Stephan I., der Heilige, König von Ungarn 124, 623, 735.
- Stiris (Phocis), Hosios-Lucas-Kloster, Katholikon 43, 44, 45, 232, 245, 246, 699, 701, 740, Taf. VIII.
- , —, Theotokoskirche 43, 232, 700.
- Straßburg 114.
- , Münster 87, 88, 89, 114, 115, 134, 465, 720, Taf. XXIII.
- , —, Figuren im südl. Querschiff 114f., 578, 730.
- , —, Ecclesia 115, 116, 580.
- , —, Synagoge 115, 116, 141, 581, 730.
- , —, Tympanon 114, 579.
- Strettweg, Opferwagen 121.
- Strzygowski, J. 20, 26, 27, 29, 118.
- Stuhlweißenburg, Kirche 735.
- Stuttgart, Landesbibliothek, Passionale aus Zwiefalten 140.
- , —, Psalter 303, 706.
- , —, Psalter des Landgrafen Hermann 64, 144, 664, 739.
- , Schloßmuseum, Bank aus Alpirsbach 123.
- Suger, Abt von St. Denis 72, 101, 126, 128, 724.
- Swarzenski, Georg 136.
- Sybel, L. v. 16, 32, 58.
- Syrakus 83.
- , Museo Archeologico, Sarkophag der Adelpheia 22, 173, 693.
- Syrien, syrisch 24, 25, 27, 28, 29, 30, 39, 42, 44, 49, 83, 694, 695, 696, 697, 699, 703, 704, 705.
- Tabara 736.
- Tahull (Katalonien), Sta. Maria, Wandgemälde 132.
- Tahull (Lérida), S. Clemente 597, 732.
- Tarragona, Kathedrale 82.
- Tassilo, Herzog von Bayern 704.
- Taygetos (Südgriechenland), Kirchenburg Mistra 45.
- Tebessa (Algier), Basilika 24, 178, 694.
- Tegernsee, Gießhütte des Klosters 115.
- Tegernseer Schule 142.
- Templerkirchen 82.
- Terracina, Truhenwand 123.
- Teutoburger Wald 546, 728.
- Thebais, Klosterkirchen 24, 178, 179, 694.
- Theoderich der Große 49, 63, 264, 698, 702.
- Theodora, Kaiserin 698.
- Theodorus Metochites 700.
- Theodorus Tiro 43.
- Theodulf, Bischof von Orléans 59, 711.
- Theophilus, Scheda 46.
- Thomar (Portugal), Gralsbau 82.
- Thomas, Apostel 23.
- Thomas von Aquino 108.
- Thüringer Schule 88, 144, 664, 665, 739.
- Tigris (Christusgemeinden) 23.
- Tirolisch-salzburgische Monumentalmalerei 740.
- Toledo 270, 704, 708.
- Tolosaner Schule 119.
- Torcello, Dom 45, 249, 701, 705.
- Torriti, Jacopo 135, 677, 740.

- Toscanelle, Kirchen 83.
Toskana 82, 84—86, 106, 107, 108, 716, 727.
Toulousaner Schule 100, 110, 715, 722.
Toulouse 99, 110, 119, 120, 137.
—, Museum, Apostelfiguren aus St. Etienne 100, 492, 722.
—, —, Kapitell aus St. Etienne 100, 506, 722.
—, —, Reliefplatte aus St. Sernin 99, 101, 485, 486, 722, 726.
—, St. Etienne 100.
—, St. Sernin 74, 82, 99, 722, Taf. XVI.
—, —, Tympanon 100, 101, 132, 496, 721.
—, Sarkophag 49.
Tournai, Childerichgrab 51.
—, Kathedrale 73, 79, Taf. XVII.
—, —, Eleutheriusschrein 127.
—, —, Margaretenlegende 133.
—, —, Marienschrein 127, 618, 734.
Tournus, St. Philibert 76, 81.
Tours 53, 54.
—, St. Martin 67, 82.
—, Schule von 292, 293, 705, 710.
Trani, Kirche 83.
Trebius Justus 692.
Trient, Dom 86.
Trier 65, 96.
—, Dom 96, 436, 718.
—, Domschatz, Andreas-schrein 122, 125, 127.
—, Liebfrauenkirche 98.
—, Provinzialmuseum, Neutorrelief 114, 547, 728.
—, Stadtbibl., Ada-Evan-geliar 53, 289, 705.
—, —, Apokalypsen 64, 139.
—, —, Egbert-Codex 65, 308, 309, 707.
Trier-Echternach 64, 139.
Troia, Kirche 83, 87.
Tuotilo, Mönch aus St. Gal-len 333, 700.
Tur Abdin (Mesopotamien), Kirche 25.
Ungarn 63.
Utrecht, Universitäts-Bibl., Psalter 54, 55, 57, 64, 130, 138, 139, 296, 297, 706.
Valeria ob Sitten 123.
Valerius, Erzbischof von Ra-venna 703.
Venedig 42, 44, 105, 128, 701.
—, San Marco 30, 34, 43, 45, 107, 234, 244, 699, 700, 701.
—, —, Altarbaldachin 195, 696.
—, —, Pala d'oro 128, 257, 702.
—, —, Kapitele 226, 227, 228, 699.
—, —, Marmor-Ikone der Elëusa 250, 701.
Verona, Dom 85.
—, S. Zeno 82, 85, 106, 124, 422, 716.
—, —, Bronzetür 105, 525, 726.
Vézelay, Ste. Madeleine 78, 143, 374, 713.
—, —, Hauptportal 104, 501, 723, Taf. XXVI.
—, —, Kapitell 104, 499, 723.
Vic, Kirche 133.
Vigila, Schreiber 708.
Villard de Honnecourt 136, 688, 741.
Viollet-le-Duc 715.
Vivianus, Laienabt Graf 54, 705.
Vöge, W. 724.
Völkerwanderungskunst 48 ff., 702 ff.
Wandalgar Schreiber 50.
Walderbach, Zisterzienser-kirche 453, 719.
Walkenried, Kloster 93.
Wartburg, Landgrafenhaus 365, 713.
Wechselburg, Kirche, Kreu-zigungsgruppe 111, 561, 729.
Welfenschatz, Kuppelreli-quiär (Berlin) 126, 127, 610, 733.
Wells, Kirche 119.
Weltchronik, christl. Papy-rushandschrift 27.
Weltreichgedanke Otto's III. 49, 68.
Werden a. Ruhr, Abtei-kirche, Türsturz 538, 727.
—, Stephanskapelle 59, 61.
—, —, Kruzifix 551, 728.
Wernher von Tegernsee 657, 738.
Westfalen 93, 109, 113, 134, 718, 740.
Westgotenbauten 49, 62, 703, 704.
Westgotisch 137, 711.
Wien, ehem. Slg. Figdor, Buchdeckel eines Evan-geliars 67, 335, 710.
—, Kunsthistorisches Mu-seum, Elfenbeingruppe 193, 696.
—, Nationalbibliothek, Cut-bercht-Evangeliar 287, 705.
—, —, Genesis 34, 54, 65, 206, 207, 697, Taf. V.
—, Schatzkammer, Kaiser-mantel 47, 124, 735, Taf. XXXIX.
Wiesbaden, Landesbiblio-thek, Scivias-Traktat der hl. Hildegard 738, Taf. XLIII.
Wilhelm von Camburg 730.
— von Modena 106, 107 717.
Wilhelm I. von der Norman-die 736.
— II. von der Normandie 701, 717.

Wilhelm von Sens 80.	Wolvinus, Magister 708, 710.	Zagba (Mesopotamien) 695.
Willibrord, Bischof 55.	Worms 114.	Zamora, Kathedrale 479, 721.
Willigis, Erzbischof von Mainz 719.	—, Dom 88, 91, 96, 439, 443, 455, 718.	—, S. Pedro de la Nave 50, 269, 703.
Wimpfen a. B., Kaiserpfalz 713.	Würzburg, Universitäts- bibliothek, Elfenbeinrelief 595, 732.	Zisterzienser-Kirchen, -Or- den 78, 83, 86, 90—93, 95, 96, 145, 397, 425, 453, 462, 463, 466, 472, 646, 715, 717, 719, 720, 721, 737.
— im Thal, St. Peter 60, 62, 355, 712.	Xanten 53.	Zürich, Fraumünsterkirche 62.
Winchester 54, 130, 137, 138, 710, 736.	—, Dionysius-Kapelle, Wandgemälde 132, 643, 737.	—, Landesmuseum, Glasfen- ster aus Flums 679, 741.
—, Kirche 80.	Xeropotamu (Athos), Ho- stienschale 252, 701.	Zwiefalten, Kloster 140.
Wolfram von Eschenbach 730.		

D I E P R O P Y L Ä E N - K U N S T G E S C H I C H T E

Band I (3. Auflage)

Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit

Von Eckart von Sydow

128 Seiten Text, 72 Seiten Katalog und Register, 403 Seiten Abbildungen,
12 Kupfertiefdruck- und 12 mehrfarbige Tafeln. In Halbleinen 40 Mark, in
Halbleder 45 Mark

Band II (2. Auflage)

Die Kunst des alten Orients

Von Heinrich Schäfer und Walter Andrae

168 Seiten Text, 126 Seiten Katalog und Register, etwa 780 Abbildungen,
24 Kupfertiefdruck- und 12 mehrfarbige Tafeln. In Halbleinen 40 Mark, in
Halbleder 45 Mark

Band III (2. Auflage)

Die Kunst der Antike (Hellas und Rom)

Von Gerhart Rodenwaldt

88 Seiten Text, 52 Seiten Katalog und Register, etwa 600 Abbildungen,
28 Kupfertiefdruck- und 15 mehrfarbige Tafeln. In Halbleinen 45 Mark, in
Halbleder 50 Mark

Band IV (2. Auflage)

Die Kunst Indiens, Chinas und Japans

Von Otto Fischer

138 Seiten Text, 62 Seiten Katalog und Register, etwa 500 Abbildungen,
28 Kupfertiefdruck- und 17 mehrfarbige Tafeln. In Halbleinen 45 Mark, in
Halbleder 50 Mark

Band V (2. Auflage)

Die Kunst des Islam

Von Heinrich Glück (†) und Ernst Diez

110 Seiten Text, 80 Seiten Katalog und Register, 520 Abbildungen, 24 Kupfer-
tiefdruck- und 13 mehrfarbige Tafeln. In Halbleinen 40 Mark, in Halbleder
45 Mark

I M P R O P Y L Ä E N - V E R L A G · B E R L I N

D I E P R O P Y L Ä E N - K U N S T G E S C H I C H T E

Band VI (2. Auflage)

Die Kunst des frühen Mittelalters

Von Max Hauthmann (†)

148 Seiten Text, 68 Seiten Katalog und Register, über 600 Abbildungen,
32 Kupfertiefdruck- und 12 mehrfarbige Tafeln. In Halbleinen 50 Mark, in
Halbleder 55 Mark

Band VII (2. Auflage)

Die Kunst der Gotik

Von Hans Karlinger

138 Seiten Text, 72 Seiten Katalog und Register, 558 Abbildungen, 32 Kupfer-
tiefdruck- und 14 mehrfarbige Tafeln. In Halbleinen 43 Mark, in Halbleder
48 Mark

Band VIII (3. Auflage)

Die Kunst der Frührenaissance in Italien

Von Wilhelm von Bode (†)

156 Seiten Text, 34 Seiten Katalog und Register, 456 Abbildungen, 22 Kupfer-
tiefdrucktafeln, 12 mehrfarbige und 7 Offsettafeln. In Halbleinen 45 Mark, in
Halbleder 50 Mark

Band IX (2. Auflage)

Die Kunst der Hochrenaissance in Italien

Von Paul Schubring

105 Seiten Text, 36 Seiten Katalog und Register, 536 Abbildungen, 23 Kupfer-
tiefdruck- und 26 mehrfarbige Tafeln. In Halbleinen 40 Mark, in Halbleder
45 Mark

Band X (2. Auflage)

Die Kunst der Renaissance in Deutschland, den Niederlanden, Frankreich usw.

Von Gustav Glück

94 Seiten Text, 50 Seiten Katalog und Register, 550 Abbildungen, 18 Kupfer-
tiefdrucktafeln, 21 mehrfarbige Tafeln und 8 zum Teil mehrfarbige Offsettafeln.
In Halbleinen 45 Mark, in Halbleder 50 Mark

I M P R O P Y L Ä E N - V E R L A G . B E R L I N

D I E P R O P Y L Ä E N - K U N S T G E S C H I C H T E

Band XI (2. Auflage)

Die Kunst des Barock

Von Werner Weisbach

114 Seiten Text, 48 Seiten Katalog und Register, über 400 Abbildungen,
24 Kupfertiefdrucktafeln, 5 mehrfarbige und 15 Offsettafeln. In Halbleinen
43 Mark, in Halbleder 48 Mark

Band XII (3. Auflage)

Die Niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts

Von Max J. Friedländer

44 Seiten Text, 22 Seiten Katalog und Register, 266 Abbildungen, 26 Kupfer-
tiefdrucktafeln, 14 mehrfarbige und 8 Offsettafeln. In Halbleinen 34 Mark, in
Halbleder 38 Mark

Band XIII

Die Kunst des Rokoko

Von Max Osborn

123 Seiten Text, 55 Seiten Katalog und Register, 487 Abbildungen, 24 Kupfer-
tiefdrucktafeln, 28 mehrfarbige und 8 Offsettafeln. In Halbleinen 50 Mark, in
Halbleder 55 Mark

Band XIV (2. Auflage)

Die Kunst des Klassizismus und der Romantik

Von Gustav Pauli

144 Seiten Text, 42 Seiten Katalog und Register, 347 Abbildungen, 24 Kupfer-
tiefdrucktafeln, 11 mehrfarbige und 8 Offsettafeln. In Halbleinen 43 Mark, in
Halbleder 48 Mark

Band XV (2. Auflage)

Die Kunst des Realismus und des Impressionismus im 19. Jahrhundert

Von Emil Waldmann

179 Seiten Text, 45 Seiten Katalog und Register, 410 Abbildungen, 20 Kupfer-
tiefdrucktafeln, 20 mehrfarbige und 10 Offsettafeln. In Halbleinen 45 Mark, in
Halbleder 50 Mark

Band XVI (3. Auflage)

Die Kunst des 20. Jahrhunderts

Von Carl Einstein

260 Seiten Text, 422 Abbildungen, 16 Kupfertiefdruck- und 24 mehrfarbige Tafeln.
In Halbleinen 43 Mark, in Halbleder 48 Mark

I M P R O P Y L Ä E N - V E R L A G . B E R L I N

D I E P R O P Y L Ä E N - K U N S T G E S C H I C H T E
E R G Ä N Z U N G S B Ä N D E

*Geschichte der graphischen Kunst
von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*

Von Elfried Bock

122 Seiten Text, 57 Seiten Katalog und Register, über 600 Abbildungen und 35 Tafeln in Kupfer-, Offset- und Buchdruck, wovon 15 farbig. In Halbleinen 45 Mark, in Halbleder 50 Mark

Die Baukunst der neuesten Zeit (2. veränderte Auflage)

Von Gustav Adolf Platz

199 Seiten Text, 42 Seiten Katalog und Register, 55 Seiten Grundrisse, Pläne und Entwürfe, 450 Abbildungen, 20 Kupfertiefdruck- und 8 farbige Tafeln. In Halbleinen 40 Mark, in Halbleder 45 Mark

Wohnräume der Gegenwart

Von Gustav Adolf Platz

192 Seiten Text mit 59 Abbildungen: Grundrisse, Pläne und Entwürfe, 21 Seiten Katalog und Register, 387 Abbildungen, 15 farbige Tafeln. In Halbleinen 34 Mark, in Halbleder 38 Mark

Kunst und Kultur von Peru

Von Max Schmidt

122 Seiten Text, 44 Seiten Katalog und Register, 831 Abbildungen und 18 farbige Tafeln. In Halbleinen 50 Mark, in Halbleder 55 Mark

Kunstgeschichte des Möbels (3. veränderte Auflage)

Von Adolf Feulner

830 Seiten Text, 664 Abbildungen, 16 Kupfertiefdrucktafeln und 9 Farbentafeln. In Halbleinen 45 Mark, in Halbleder 50 Mark

Die Architektur der deutschen Renaissance

Von Carl Horst

327 Seiten Text, 217 Abbildungen und 16 Kupfertiefdrucktafeln. In Halbleinen 25 Mark, in Halbleder 28 Mark

*Das Porzellan der europäischen Manufakturen
im XVIII. Jahrhundert*

Von Friedrich H. Hofmann

538 Seiten Text, 567 Abbildungen, 16 Farbentafeln und 8 Tiefdrucktafeln. In Halbleinen 50 Mark, in Halbleder 55 Mark

Die vorgeschichtliche Kunst Deutschlands

Von Herbert Kühn

199 Seiten Text, 304 Seiten Abbildungen, 108 Seiten Katalog und Register, 16 Tafeln in Kupfertiefdruck und 5 Farbentafeln. In Halbleinen 38 Mark, in Halbleder 42 Mark

I M P R O P Y L Ä E N - V E R L A G . B E R L I N

